PERKEMBANGAN FOTOGRAFI SENI DI INDONESIA (1951-2012)

oleh
MUHAMMAD HUSEIN YORDAN
180310180049

SKRIPSI

Diajukan untuk memenuhi salah satu syarat ujian
guna memperoleh gelar Sarjana Humaniora
pada Program Studi Sejarah
Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran

PROGRAM STUDI ILMU SEJARAH
FAKULTAS ILMU BUDAYA
UNIVERSITAS PADJADJARAN
JATINANGOR
2023

ABSTRAK

Skripsi ini berjudul "Perkembangan Fotografi Seni di Indonesia (1951-2012)". Munculnya fotografi seni menjadi suatu fenomena terhadap adanya definisi seni foto yang didominasi dan dibawa oleh klub fotografi amatir. Penelitian ini bertujuan untuk memaparkan bagaimana perkembangan fotografi seni di Indonesia dari 1951-2012. Kajian historis yang digunakan untuk menjabarkan persoalan tersebut adalah dengan menggunakan metode sejarah yang terdiri dari empat tahapan, yaitu heuristik, kritik, interpretasi, dan historiografi. Konsep yang digunakan dalam penelitian ini adalah fotografi seni. Teknik pengumpulan data yang digunakan adalah melalui studi dokumen, studi pustaka, dan studi internet. Berkembangnya fotografi seni di Indonesia tidak lepas dari awal kemunculan fotografi di Hindia Belanda yang digunakan sebagai penelitian oleh orang Eropa. Pada masa perkembangannya, fotografi digunakan sebagai kebutuhan komersial, hobi individu maupun komunitas, dan kebutuhan jurnalistik dalam membangun identitas bangsa Indonesia. Selain itu, fotografi juga digunakan sebagai media dalam kegiatan seni rupa. Memasuki 1951, munculnya gagasan pemikiran terhadap fotografi seni yang disampaikan oleh seniman seni rupa. Pada periode 1970-an dan 1980-an adanya tendensi fotografi ke arah seni rupa yang dibawa oleh suatu gerakan. Munculnya pendidikan fotografi, instansi seni, galeri seni, ruang alternatif, serta adanya aktivitas seni yang melibatkan fotografi membuat fotografi seni semakin berkembang dan diterima di lingkup seni rupa Indonesia.

Kata kunci: Fotografi, Seni, Fotografi Seni, Indonesia

ABSTRACT

This thesis is titled "The Development of Fine Art Photography in Indonesia (1951-2012). The emergence of fine art photography became a phenomenon in response to the definition of photographic art dominated and brought by amateur photography clubs. This research aims to present the development of fine art photography in Indonesia from 1951 to 2012. Historical analysis is used to elaborate on this issue, employing the historical method consisting of four stages: heuristic, criticism, interpretation, and historiography. The concepts utilized in this study is fine art photography. Data collection techniques involve document analysis, literature review, and internet research. The growth of fine art photography in Indonesia is rooted in the early appearance of photography in the Dutch East Indies, where it was used for research purposes by Europeans. During its development, photography was utilized for commercial purposes, as a hobby for individuals and communities, and for journalistic needs in shaping Indonesia's national identity. Additionally, photography served as a medium in the field of fine arts. In 1951, the idea of fine art photography was introduced by visual artists. In the 1970s and 1980s, there was a trend of photography towards fine arts, brought about by a specific movement. The establishment of photography education, art institutions, art galleries, alternative spaces, and various art activities involving photography further contributed to the growth and acceptance of fine art photography in the realm of Indonesian fine arts.

Keywords: *Photography, Art, Fine Art Photography, Indonesia.*

DAFTAR ISI

DAFTAR GAMBAR

GLOSARIUM

Biennale	: Acara atau pameran yang diadakan setiap dua tahun Sekali.
Triennale	: Acara atau pameran yang diadakan setiap tiga tahun sekali.
Residensi	: Praktik berkesenian baru yang berpengaruh pada perkembangan artistik seniman.
Lokakarya	: Acara di mana beberapa orang berkumpul untuk memecahkan masalah tertentu dan mencari solusinya.
Kontemporer	: Zaman atau periode terkini.
Ruang alternatif	: Salah satu tempat seniman untuk menunjukkan eksistensi melalui karya ataupun menjadi ruang diskusi bagi seniman dalam bertukar dan membagikan informasi.
Tendensi	: Kecenderungan atau gaya tertentu yang sedang popular atau dominan pada suatu periode tertentu.
Komparasi	: Tindakan membandingkan atau perbandingan

BAB I

PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang Masalah

Fotografi sebagai media untuk merekam dan mengabadikan suatu peristiwa, situasi, atau objek tertentu telah menjadi hal yang umum dilakukan oleh sebagian besar orang. Fenomena ini terlihat dari banyaknya orang yang memiliki kamera, baik itu dalam bentuk kamera ponsel maupun kamera profesional. Kegiatan memotret telah menjadi bagian aktivitas rekreasi, hobi, bahkan menjadi sumber penghasilan bagi beberapa individu. Perkembangan fotografi sebagai medium dokumentasi semakin dihargai oleh masyarakat dari berbagai kalangan (Marah, 2008: 103).

Suwarno dalam *Soedjai Kartasasmita di Belantara Fotografi Indonesia* (Marah, 2008: 99) mengatakan bahwa fotografi yang sedang berkembang di sekitar kita diarahkan sebagai bentuk dokumentasi peristiwa. Kamera yang menjadi alat bantu, merekam berbagai peristiwa mulai dari yang bersifat pribadi hingga sosial. Sebagai hasilnya, karya fotografi menjadi representasi yang monumental dari peristiwa-peristiwa tersebut. Menurut pendapat lain yang disampaikan oleh Seno (2007: 1) bahwa teknologi fotografi diciptakan dengan tujuan untuk mengejar obyektivitas, karena kemampuannya dalam mereproduksi realitas visual dengan tingkat presisi yang tinggi.

Dalam perkembangannya, fotografi memiliki berbagai macam genre. Sudarso (Ro'is, 1951: 91) menjelaskan bahwa genre dalam fotografi sangatlah banyak, meliputi: fotografi jurnalistik, fotografi mode, fotografi dokumenter, fotografi benda mati, fotografi seni, serta genre fotografi yang lainnya. Fotografi sebagai media memiliki peran yang serbaguna dalam penggunaannya.

Dalam hal tersebut, fotografi menunjukkan fungsionalitasnya yang meliputi ruang lingkup kehidupan yang sempit dan terbatas hingga eksplorasi ke wilayah yang yang lebih luas. Pada masa perkembangannya fotografi memasuki wilayah seni rupa Indonesia (Marah, 2008: 104).

Disampaikan oleh Suwarno (Marah, 2008: 100) bahwa Fotografi dalam dunia seni rupa merupakan sebuah artefak yang menampilkan makna dan tafsir dengan dimensi yang beragam. Fotografi memiliki potensi untuk disajikan secara sepenuhnya sebagai dokumentasi realistik, merekam realitas peristiwa dengan akurasi, namun memiliki interpretasi dan konteks yang luas. Selain itu, fotografi juga mampu menyajikan pose dan adegan yang diatur secara sengaja untuk menciptakan realitas baru dengan makna yang berbeda.

Pada periode 1950-an hingga 1990-an, beberapa seniman dari kalangan seni rupa menyampaikan gagasannya terkait definisi fotografi seni. Arsath (1951: 90) mengatakan bahwa suatu hal yang terpenting dalam membuat karya foto seni adalah jiwa dari pemotretnya. Pernyataan tersebut begitu penting bagi definisi fotografi seni, yakni sebuah cara dalam menyetarakan orang yang bekerja di balik kamera sama saja dengan orang yang bekerja sebagai seniman. Apabila ada yang keluar dari koridor yang telah dikemukakan Arsath, hal itu bukanlah masuk dalam koridor seni.

Ungkapan yang disampaikan oleh Arsath kemudian diteruskan oleh Kusnadi. Ia mengemukakan hasil fotografi sebagai fotografi seni adalah media penguraian dari pandangan yang cermat dan mendalam dari seorang pemotret sebagai seniman. Fotografi bukan hanya sebagai salinan dari kenyataan ataupun peristiwa, sehingga tidak dapat diprediksi. Fotografi sebagai seni murni merupakan hasil kajian yang mendalam bagi seniman terhadap manusia dan alam (Kusnadi, 1994: 17).

Selaras dengan apa yang disampaikan oleh Kusnadi, Aminuddin berpendapat bahwa fotografi seni adalah media penyampaian pesan seniman atau fotografer dengan karya foto yang dibuat. Fotografi seni merujuk kepada foto-foto eksperimental, serta memiliki gagasan pemikiran. Hal itu sangat berbeda dengan definisi fotografi yang didominasi oleh fotografi salon bahwa fotografi merupakan

kemampuan pemotret dalam menggunakan teknik fotografi, baik kecanggihan kamera dan komposisi untuk menghasilkan foto dengan objek yang indah (Dhian, 2015).

Memasuki periode 1970-an hingga 1980-an, tendensi fotografi seni mulai timbul dalam kegiatan pameran yang dilaksanakan oleh Gerakan Seni Rupa Baru dan Forum Fotografi Bandung. Munculnya dua gerakan tersebut menyebabkan fotografi mulai diterima ke dalam lingkup seni rupa Indonesia. Sampai pada masa 1990-an, hadirnya pendidikan fotografi, instansi dan galeri seni, ruang alternatif, serta organisasi kolektif membuat intensitas wacana praktik fotografi seni semakin berkembang hingga 2012.

Dalam batasan temporal penelitian, tahun 1951 dipilih sebagai titik awal saat Arsath mendefinisikan fotografi seni, walaupun pada saat itu ia menggunakan istilah seni potret. Adapun tahun 2012 menjadi akhir temporal dalam penelitian karena pada masa itu fotografi seni mendapatkan tempat khusus di lingkup seni rupa Indonesia. Pada masa ini adanya pameran Art Jog 2012 yang menampilkan karya instalasi Angki Purbandono dengan menggunakan medium fotografi. Dalam pameran ini, karya Angki menjadi karya yang paling menarik di antara karya-karya seni rupa lainnya. Karya Angki merupakan suatu pencapaian luar biasa bagi para seniman yang berkarya dengan menggunakan medium fotografi. Selain itu, fotografi seni pada tahun 2012 sudah berkembang secara masif.

Dalam rentang waktu antara 1951 hingga 2012, fotografi seni berkembang menjadi disiplin ilmu yang seutuhnya. Meskipun demikian, pada awal kemunculannya fotografi seni masih menjadi perdebatan oleh seniman dan fotografer apakah fotografi merupakan bagian dari seni atau bukan.

Penelitian mengenai fotografi seni akan menambah khazanah dalam kajian sejarah fotografi di Indonesia yang masih terbilang minim. Permasalahan mengenai fotografi seni cukup penting dalam melihat kondisi sosial dan masyarakat yang mempengaruhi fotografi seni pada periode tertentu. Perkembangan fotografi seni yang digagas oleh beberapa seniman foto menjadikan suatu pembelajaran dalam perkembangan fotografi seni di Indonesia.

Topik penulisan perkembangan fotografi seni dipilih karena dapat memenuhi empat aspek pemilihan topik. Pertama, pembahasan mengenai fotografi seni di Indonesia merupakan topik yang terbilang menarik (*interesting topic*). Rangkaian cerita mengenai sejarah fotografi di Indonesia bersinggungan mengenai keadaan sosial dan masyarakat Indonesia pada masa itu, khususnya orang yang berkecimpung dalam fotografi. Oleh sebab itu, kajian sejarah dengan tema pembahasan fotografi menarik karena memberikan gambaran seperti apa perkembangan fotografi di Indonesia dan bagaimana menyikapinya dalam era masa kini.

Kedua adalah *Significance of topic* atau pentingnya sebuah topik untuk diteliti. Tema sejarah fotografi memberikan informasi yang begitu penting, khususnya dalam dunia visual. Proses berkembangnya fotografi seni pada masa lalu menjadi khazanah untuk perkembangan fotografi pada masa kontemporer. Melalui kajian fotografi seni, dapat ditelusuri wacana fotografi seni dalam dunia seni rupa, khususnya seniman fotografi dalam periode tertentu dan juga aktivitas proyek fotografi seni yang telah dibuat.

Ketiga adalah *manageable topic* atau jangkauan sumber. Penulis memiliki bekal literasi mengenai topik yang akan dibahas. Sumber-sumber sejarah yang diperlukan dalam penulisan cukup tersedia jika ditelusuri (*obtainable topic*). Beberapa buku mengenai pembahasan seputar perkembangan fotografi di Indonesia dapat ditemukan di beberapa perpustakaan. Penulis juga melakukan kegiatan wawancara untuk memperkuat argumen dan fakta sejarah kepada narasumber yang menjadi pelaku sejarah.

Sumber-sumber yang diperlukan tersedia cukup banyak untuk melakukan penulisan, antara lain katalog pameran, majalah, arsip-arsip kegiatan, dan surat harian kabar seputar fotografi seni di Indonesia. Selain itu arsip-arsip pameran dan katalog kegiatan yang ada di instansi seni, ruang alternatif, dan galeri-galeri seni memperkuat sumber penelitian. Beberapa sumber juga diperoleh dari internet yang merupakan hasil digitalisasi sumber sejarah.

1.2. Identifikasi Masalah

Masalah utama yang diangkat dalam penelitian ini tentang perkembangan fotografi seni di Indonesia dalam kurun waktu 1951-2012. Dari masalah utama tersebut, selanjutnya dirinci pertanyaan-pertanyaan penelitian sebagai berikut:

1. Bagaimana perkembangan fotografi di Indonesia sebelum 1951?
2. Bagaimana awal mula perkembangan fotografi seni?
3. Bagaimana dinamika perkembangan fotografi seni di Indonesia?

Fokus utama dalam penelitian ini meliputi tiga kota, yaitu: Jakarta, Yogyakarta, dan Bandung. Pemilihan ketiga kota ini didasarkan atas aktivitas seni rupa, khususnya fotografi seni yang diselenggarakan secara masif di kota-kota tersebut. Ketiga kota ini menjadi pusat dalam pelaksanaan pameran-pameran seni rupa yang melibatkan medium fotografi. Ketiga kota ini juga menjadi barometer penting bagi seniman atau fotografer di Indonesia untuk menampilkan karya-karya yang mereka buat. Oleh karenanya, Jakarta, Yogyakarta, dan Bandung menjadi kota yang penting bagi perkembangan fotografi seni di Indonesia. Terlebih, banyaknya praktisi fotografer seni berkarir di ketiga kota tersebut.

1.3. Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui bagaimana perkembangan fotografi seni di Indonesia dari 1951-2012. Hal tersebut dijelaskan ke dalam beberapa poin, yaitu:

1. Menguraikan perkembangan fotografi di Indonesia sebelum 1951.
2. Mendeskripsikan awal mula perkembangan fotografi seni di Indonesia.
3. Menganalisis dinamika perkembangan fotografi seni di Indonesia.

1.4. Kerangka Pemikiran

Penelitian ini menggunakan konsep fotografi seni. Fotografi seni menurut Kusnadi (1994: 17) merupakan media penguraian dari pandangan yang cermat dan mendalam dari seorang pemotret sebagai seniman. Fotografi bukan hanya sebagai salinan dari kenyataan ataupun peristiwa, sehingga tidak dapat diprediksi. Fotografi sebagai seni murni merupakan hasil kajian yang mendalam bagi seniman terhadap manusia dan alam.

Aminuddin (Dhian, 2015) mengatakan bahwa fotografi seni adalah media penyampaian pesan seniman atau fotografer yang merujuk kepada foto-foto eksperimental dan memiliki gagasan pemikiran. Fotografi seni merujuk kepada foto-foto eksperimental, serta memiliki gagasan pemikiran.

Disampaikan oleh Suwarno (Marah, 2008: 100) bahwa Fotografi dalam dunia seni rupa merupakan sebuah artefak yang menampilkan makna dan tafsir dengan dimensi yang beragam. Fotografi memiliki potensi untuk disajikan secara sepenuhnya sebagai dokumentasi realistik, merekam realitas peristiwa dengan akurasi, namun memiliki interpretasi dan konteks yang luas. Selain itu, fotografi juga mampu menyajikan pose dan adegan yang diatur secara sengaja untuk menciptakan realitas baru dengan makna yang berbeda.

BAB II

KAJIAN LITERATUR

2.1. Penelitian Terdahulu

Kajian mengenai sejarah fotografi di Indonesia telah cukup banyak dilakukan. Dalam penelitian ini, penulis bertumpu kepada sumber-sumber berupa buku, jurnal, dan skripsi mengenai sejarah fotografi di Indonesia. Penulis menemukan empat sumber yang menjadi dasar untuk melakukan penelitian, yaitu:

Karya pertama, buku yang berjudul *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56*, yang disunting oleh Agung Nugroho Widhi. Buku yang diterbitkan oleh Indo Art Now pada 2015 ini, merupakan sumber penting dalam perkembangan fotografi seni, khususnya pada masa kontemporer. Buku ini menguraikan mengenai tiga pokok bahasan, yakni: sejarah fotografi di Indonesia, praktik fotografi dalam konteks seni rupa di Indonesia, dan sejarah dari Ruang MES 56 itu sendiri. Selain itu, buku ini juga mendeskripsikan mengenai wacana fotografi seni dalam praktik yang dilakukan oleh Ruang MES 56.

Ruang MES 56 merupakan kolektif seniman yang bekerja secara kooperatif dalam pengembangan seni berbasis fotografi yang muncul pada dekade 1990-an. Meskipun demikian, fokus pembahasan buku ini hanya terbatas dalam praktik seni dalam medium fotografi yang dilakukan MES 56 saja. Adapun aspek mengenai perkembangan fotografi seni dari 1951 hingga 2012 belum dijelaskan secara rinci, dan juga praktik fotografi seni yang dilakukan oleh seniman di luar lingkup MES 56. Namun setidaknya praktik fotografi yang dilakukan oleh MES 56 termasuk dalam pembahasan pada penelitian ini, baik awal kemunculan MES 56, proyek seni yang dikerjakan, serta kontribusinya terhadap perkembangan fotografi seni di Indonesia.

Kedua, buku dari tulisan seorang kurator fotografi dari Singapura, Zhuang Wubin yang berjudul *Photography In Southeast Asia: A Survey*. Buku tersebut diterbitkan oleh National University of Singapore (NUS) Press pada 2016. Buku ini merupakan hasil survei fotografi yang mencakup perkembangan kegiatan fotografi di beberapa negara di kawasan Asia Tenggara. Wubin melakukan perjalanan ke negara-negara tersebut selama beberapa tahun. Dalam pembahasannya, Wubin menyampaikan bahwa setiap negara di Asia Tenggara memiliki perkembangan fotografi yang berbeda, yang dipengaruhi oleh situasi sosial, politik, dan faktor historiografi kulturalnya. Wubin juga mengamati perkembangan fotografi di Indonesia, mulai dari masa kolonial hingga saat ini.

Penelitian yang dilakukan Wubin sangat berbeda dengan tulisan yang penulis bahas. Dalam buku Wubin membahas mengenai perkembangan genre fotografi di Indonesia dibahas secara luas, baik foto salon, jurnalistik, komersial, maupun seni rupa. Selain itu, buku ini juga mengurai aktivitas fotografi yang dilakukan oleh fotografer-fotografer di Indonesia. Berbeda dengan kajian yang penulis angkat, yang mendeskripsikan secara khusus mengenai fotografi seni di Indonesia, baik itu gagasan serta kegiatannya yang membuat fotografi seni di Indonesia menjadi berkembang. Meskipun dalam buku Wubin, sempat disinggung sedikit mengenai aktivitas dan tokoh yang terlibat dalam fotografi seni.

Ketiga, Artikel Jurnal yang berjudul *"*Fotografi di Hindia Belanda*"* yang ditulis oleh Daniek Intan pada 2014 di Yogyakarta, dalam *Jurnal Lembaran Sejarah*, vol. 11, no. 2, halaman 121-136. Artikel jurnal ini mengulas tentang sejarah fotografi di Hindia Belanda, yang dimana penjelajah Eropa datang ke Hindia Belanda pada abad ke-17 dan 18 merekam perjalannya lewat tulisan. Kemudian dilanjutkan berkembangnya fotografi di Hindia Belanda pada abad ke-19 dan 20, bahkan hingga saat ini. Selain itu, jurnal ini juga membahas tentang pemahaman mengenai sudut pandang penjelajah Eropa dan gagasan mereka terhadap fotografi sebagai alat media rekam selama berkunjung ke Hindia Belanda.

Jurnal ini dengan penelitian yang penulis bahas memiliki perbedaan yang sangat mencolok. Dalam jurnal ini membahas perkembangan dunia fotografi

secara umum di Hindia Belanda, sedangkan pada penelitian yang penulis angkat membahas mengenai perkembangan fotografi seni di Indonesia pada 1951 hingga 2012. Namun, artikel ini memiliki sedikit persamaan, yaitu pada bagian awal penelitian, penulis menyinggung awal mula masuknya fotografi di Hindia Belanda dan juga perkembangan fotografi pasca kemerdekaan Indonesia.

Keempat, artikel jurnal yang berjudul "Mengabadikan Estetika Fotografi Dalam Promosi Pariwisata Kolonial di Hindia Belanda" yang ditulis oleh Achmad Sundjayadi. Artikel ini diterbitkan pada Oktober 2008 dalam *Jurnal Wacana* (*Jurnal Ilmu Pengetahuan Budaya*) Vol. 10, No. 2, halaman 301-316. Artikel ini mengulas peranan fotografi dalam mempromosikan pariwisata pada masa kolonial di Hindia Belanda, dan pengaruhnya terhadap proses kemerdekaan Indonesia. Namun, jurnal ini hanya terfokus pada penggunaan medium fotografi dalam mempromosikan pariwisata kolonial. Hal itu sangat berbeda jauh dari pembahasan yang penulis angkat mengenai perkembangan fotografi seni di Indonesia.

Dan yang terakhir, adalah skripsi Muhammad Rinaldy Syarifulloh yang berjudul *Perhimpunan Amatir Foto Bandung (PAF): Peran dan Kontribusinya Dalam Bidang Fotografi di Indonesia (1954-2000)*. Skripsi ini membahas mengenai peran PAF bandung dalam perkembangan fotografi di Indonesia. Penelitian ini menguraikan bagaimana awal mula berdirinya PAF Bandung hingga kontribusinya dalam perkembangan fotografi di Indonesia. Skripsi ini berfokus kepada PAF Bandung itu sendiri sebagai organisasi fotografi amatir tertua di Indonesia.

Dalam skripsi ini, penulis mendapatkan gambaran bagaimana masuknya fotografi ke Hindia Belanda hingga terbentuknya organisasi PAF. Melalui skripsi ini pula, penulis dapat mengetahui kondisi fotografi pada saat itu. Dalam tulisannya, Rinaldy menjelaskan bagaimana berdirinya PAF Bandung hingga saat ini yang merupakan komunitas foto amatir. Hal itu sangat bertolak belakang dengan pembahasan yang penulis angkat mengenai perkembangan fotografi seni di Indonesia. Meskipun demikian, penulis menyinggung mengenai kehadiran PAF yang menjadi salah satu faktor berkembangnya fotografi seni di Indonesia dalam penelitian ini.

2.2. Kajian Teori

Dalam upaya memperoleh pemahaman komprehensif mengenai penelitian sejarah, diperlukan penggunaan alat analisis yang tepat. Melalui penerapan teori dan konsep dari ilmu sosial, eksplanasi sejarah diharapkan dapat diuraikan secara memadai (Kartodirdjo, 1992: 233). Pendekatan ilmu sosial-budaya digunakan untuk menghadapi permasalahan atau gejala yang bersifat kompleks. Penulis memakai pendekatan ilmu kebudayaan dan sosial untuk mengkaji peristiwa dalam perkembangan fotografi seni.

Penggunaan teori atau konsep tertentu membantu mengkaji secara lebih mendalam fakta-fakta sejarah yang telah dikumpulkan. Dalam kaitannya dengan topik penelitian, penulis menggunakan konsep fotografi seni. Kusnadi (1994: 17) mengungkapkan bahwa fotografi seni adalah media penguraian dari pandangan yang cermat dan mendalam dari seorang pemotret sebagai seniman. Fotografi bukan hanya sebagai salinan dari kenyataan ataupun peristiwa, sehingga tidak dapat diprediksi. Fotografi sebagai seni murni merupakan hasil kajian yang mendalam bagi seniman terhadap manusia dan alam.

Selaras dengan apa yang disampaikan oleh Kusnadi, Aminuddin (Dhian, 2015) mengemukakan bahwa fotografi seni adalah media penyampaian pesan seniman atau fotografer dengan karya foto yang dibuat. Fotografi seni merujuk kepada foto-foto eksperimental, serta memiliki gagasan pemikiran.

Disampaikan oleh Suwarno (Marah, 2008: 100) bahwa Fotografi dalam dunia seni rupa merupakan sebuah artefak yang menampilkan makna dan tafsir dengan dimensi yang beragam. Fotografi memiliki potensi untuk disajikan secara sepenuhnya sebagai dokumentasi realistik, merekam realitas peristiwa dengan akurasi, namun memiliki interpretasi dan konteks yang luas. Selain itu, fotografi juga mampu menyajikan pose dan adegan yang diatur secara sengaja untuk menciptakan realitas baru dengan makna yang berbeda.

Dalam kaitannya dengan penelitian ini, fotografi adalah inti dari pokok pembahasan dari fotografi seni. Fotografi menjadi media bagi seniman ataupun fotografer dalam membuat proyek seni. Dalam proyek tersebut, fotografi menjadi

media untuk seniman dalam bereksperimen dan penyampaian gagasan pemikirannya, sehingga menghasilkan kebudayaan baru yaitu fotografi seni.

BAB III

OBJEK DAN METODE PENELITIAN

3.1. Objek Penelitian

Objek penelitian merujuk pada entitas yang umumnya digunakan untuk menginisiasi pemetaan atau representasi menyeluruh dari domain penelitian (Satibi, 2017: 74). Objek penelitian menjadi fokus sentral dalam suatu penelitian, karena merupakan subjek yang akan diinvestigasi. Objek dalam penelitian ini ialah sumber primer berupa katalog pameran, majalah, dan surat harian kabar seputar fotografi seni di Indonesia 1951 sampai 2012. Selain itu arsip-arsip pameran dan katalog kegiatan yang ada di instansi seni, ruang alternatif, dan galeri-galeri seni juga menjadi objek dari penelitian.

Adapun sumber-sumber tersebut berisikan mengenai gagasan pemikiran seniman seni rupa terhadap fotografi seni. Selain itu, sumber-sumber itu juga membahas mengenai aktivitas seniman dan fotografer yang menggunakan medium fotografi dalam pameran seni rupa ataupun fotografi di Jakarta, Yogyakarta, dan Bandung dari periode 1970-an sampai 2012.

Dalam konteks penelitian, objek penelitian dikelompokkan menjadi dua kategori, yakni objek formal dan objek material. Objek formal merujuk pada perspektif atau pendekatan terhadap objek material, sedangkan objek material adalah entitas yang menjadi fokus utama dalam penyelidikan ilmiah. Pembedaan antara objek formal dan material digunakan untuk memperjelas sudut pandang dan pendekatan yang digunakan dalam penelitian (Indiana, 2019: 2).

Penelitian ini memiliki objek materialnya adalah aktivitas seniman dan fotografer yang menggunakan media fotografi seni dalam berkesenian. Pada 1951, munculnya gagasan pemikiran terhadap fotografi seni yang disampaikan oleh seniman seni rupa. Memasuki periode 1970-an dan 1980-an adanya tendensi fotografi ke arah seni rupa yang dibawa oleh suatu gerakan. Munculnya pendidikan fotografi, instansi seni, galeri seni, ruang alternatif, serta adanya

aktivitas seni yang melibatkan fotografi membuat fotografi seni semakin berkembang dan diterima di lingkup seni rupa Indonesia. Adapun objek formal dari penelitian ini adalah perkembangan fotografi seni itu sendiri.

3.2. Metode Penelitian

Dalam penelitian ini, penulis melaksanakan kaidah-kaidah yang sesuai dalam penelitian sejarah dengan menggunakan metode sejarah. Metode sejarah adalah suatu proses analisis kritis terhadap sumber dan dokumentasi masa lalu (Gottschalk, 1986: 32). Menurut Garraghan (1957: 34), metode sejarah terdiri dari empat tahap kerja yang mencakup heuristik, kritik, interpretasi, serta historiografi. Sebelum memasuki langkah-langkah tersebut, langkah awal yang dilakukan oleh penulis adalah memilih topik penelitian. Penelitian ini berfokus pada perkembangan fotografi seni di Indonesia. Pemilihan topik ini didasarkan pada minat penulis terhadap fotografi dan penilaian penulis bahwa topik ini menarik dan relevan. Selain itu, penulis merasa bahwa topik ini sangat dekat dengan latar belakang penulis, yang membuatnya semakin berminat untuk menggali lebih dalam tentang perkembangan fotografi seni di Indonesia.

Tahap pertama adalah heuristik, yakni tahap pengumpulan informasi dan sumber-sumber sejarah, baik itu sumber primer, sekunder dan tersier (Garraghan, 1946: 107). Dalam penelitian ini, sumber-sumber yang digunakan penulis adalah arsip-arsip yang berkaitan dengan topik fotografi seni, baik berupa katalog pameran, buku, jurnal, surat kabar, majalah, laporan kegiatan, serta sumber internet.

Penulis mendapatkan sumber primer yang berupa arsip-arsip pameran fotografi dan seni rupa di beberapa galeri seni dan ruang alternatif, seperi Galeri Nasional Indonesia, Ruang MES 56, dan Selasar Sunaryo Art Space. Selain itu, arsip-arsip katalog pameran juga didapatkan di Indonesia Visual Art Archive (IVAA), Red Raws Center, dan Perpustakaan mataWaktu. Adapun surat kabar mengenai topik fotografi seni didapatkan di Pusat Informasi Kompas dan arsip kliping milik IVAA yang telah digitalisasi.

Penulis juga mencari sumber berupa buku, majalah, dan jurnal sezaman di Perpustakaan Nasional Republik Indonesia (Perpusnas), serta arsip pribadi milik kolektor. Penulis juga melakukan tahap wawancara dengan beberapa pelaku yang terlibat dalam fotografi seni. Adapun untuk sumber sekunder-tersier berupa buku, atikel media daring, dan artikel jurnal yang didapatkan dengan mengunjungi Perpusnas, laman penyedia artikel, *website* resmi instansi, serta koleksi buku pribadi.

Tahap kedua adalah tahapan kritik. Tahapan kritik bertujuan untuk mengetahui apakah sumber tersebut layak menjadi sebuah sumber rujukan untuk penelitian. Menurut Kuntowijoyo (2013: 77-78) Kritik terbagi terbagi menjadi dua jenis, yaitu kritik internal dan kritik eksternal. Kritik internal adalah untuk menguji keaslian sumber sejarah, sedangkan kritik eksternal adalah untuk mengetahui tingkat kredibilitas yang dimiliki oleh sumber itu sendiri.

Berdasarkan tahap ini, penulis mengkritik mengenai kelayakan informasi terkait perkembangan fotografi seni di Indonesia, apakah sesuai kegiatan pameran seni rupa ataupun fotografi yang telah dilaksanakan. Hal tersebut dapat dikaji dengan melihat informasi sumber-sumber dari sumber didapat, baik katalog pelaksanaan maupun sumber lainnya.

Tahap ketiga adalah tahap interpretasi. Kuntowijoyo (2013: 79) menyampaikan tahapan ini bertujuan untuk mengidentifikasi hubungan antara data yang awalnya terlihat terpisah-pisah menjadi satu kesatuan yang lengkap dan bermakna secara logis. Penulis berusaha untuk menuliskan data yang telah dikumpulkan secara objektif dan menguraikannya berdasarkan periodisasi peristiwa yang bersifat kronologis. Fakta yang telah diinterpretasikan yakni fotografi seni di Indonesia dapat berkembang karena difaktori oleh adanya aktivitas seniman maupun fotografer dari sebelum 1951 sampai 2012.

Sebelum memasuki 1951, fotografi digunakan sebagai kebutuhan penelitian, komersial, hobi, dana jurnalisme. Pada 1951, munculnya gagasan pemikiran terhadap fotografi seni yang disampaikan oleh seniman. Memasuki dekade 1970-an dan 1980-an, adanya aktivitas berkesenian yang dilaksanakan oleh seniman dan fotografer yang menggunakan medium fotografi. Munculnya

Pendidikan fotografi, galeri seni, instansi seni, serta ruang alternatif pada 1990-an membuat fotografi seni semakin berkembang. Memasuki periode 2000 hingga 2012, aktivitas seniman dan fotografer yang menggunakan medium fotografi dalam pameran seni rupa semakin masif.

Tahapan keempat adalah tahapan historiografi. Tahapan ini bertujuan untuk merekonstruksi masa lampau berdasarkan jejak-jejaknya. Penulisan ini merupakan produk dari proses interpretasi fakta-fakta yang telah dikumpulkan, dan mampu menghasilkan narasi atau analisis yang kohesif dan konsisten (Kuntowijoyo, 2013: 79-80). Dari keempat tahapan tadi, penulis merangkai hasil rekonstruksi yang imajinatif ke dalam tulisan penelitian yang berjudul *Perkembangan Fotografi Seni di Indonesia (1951-2012).*

BAB IV

AWAL MULA PERKEMBANGAN FOTOGRAFI DI INDONESIA

Awal kemunculan fotografi di Indonesia digunakan oleh para peneliti Eropa sebagai media rekam visual untuk melakukan ekspedisi ke wilayah Hindia Belanda. Seiring berkembangnya zaman, fotografi digunakan sebagai pekerjaan, hobi, dan alat rekam peristiwa bersejarah bagi Indonesia. Penggunaan media fotografi sudah dipakai sejak abad ke-19. Dalam bab ini, penulis menyoroti awal munculnya fotografi dan perkembangannya di Indonesia.

4.1. Munculnya Fotografi di Indonesia

Penggunaan medium fotografi di Indonesia pertama kali bermula ketika masuknya kamera Daguerreotype[1] ke Hindia Belanda pada abad ke-19. Pada masa ini, Pemerintah Hindia Belanda menyadari akan pentingnya foto sebagai media rekam dalam eksplorasi daerah koloni. Pada 1841, seorang petugas kesehatan dari Belanda, Jurrian Munnich mendapatkan tugas dari *Ministerie van Kolonein* (kementerian Urusan Negeri Jajahan) untuk melakukan ekspedisi sekitar Pulau Jawa (Sunjayadi, 2008: 304). Tugas tersebut bertujuan untuk memotret pemandangan, tumbuhan, serta benda-benda alam (Wubin, 2016: 64).

Munnich dalam laporannya, menceritakan tentang potret pertamanya dalam mengabadikan Candi Borobudur, Candi Prambanan, dan area kompleks Candi Dieng, Jawa Tengah. Dalam uji cobanya, ia mendapatkan kesulitan mencari kalibrasi yang tepat (Intan, 2014: 123). Salah satu faktor yang mempengaruhinya adalah iklim tropis yang dimiliki Hindia Belanda yang sangat berbeda dengan iklim yang ada di Eropa. Oleh karena itu, foto-foto yang dihasilkan Munnich sebagian besar masih mengecewakan. Meskipun demikan, salah satu foto Munnich yang sukses adalah potret sebuah sungai yang ada di Madiun (Wubin, 2016: 64).

[1] Kamera Daguerreotype ditemukan pada 19 Agustus 1839 oleh seorang berkebangsaan Prancis, Louis J. M. Daguerre ketika memberitahukan hasil eksperimennya yang memanfaatkan sinar cahaya dan tampak gambar yang mirip dengan aslinya (Sunjayadi, 2008: 303).

Setelah penugasan Munnich, Kerajaan Belanda kembali mengirimkan orang untuk melakukan ekspedisi. Pada 1844, seorang fotografer berkebangsaan Jerman yang tinggal di Belanda, Adolph Schaefer mendapatkan proposal bantuan dari Kerajaan Belanda untuk melakukan ekspedisi potret ke Hindia Belanda. Schaefer mendapatkan imbalan berupa perjalanan gratis ke Batavia dan gaji selama sebulan (Sunjayadi, 2008: 304). Ketika Schaefer menginjakkan kaki di Batavia, ia langsung mendirikan studio foto yang dapat dibilang sebagai studio foto pertama di Batavia. Pada tahun berikutnya, pemerintah kolonial memberikan tugas kepada Schaefer untuk mendokumentasikan relief-relief yang ada di Candi Borobudur. Pada sesi pendokumentasian, ia berhasil membuat 58 foto yang menjadi pendukung dalam media penelitian arkeologi (Intan, 2014: 123).

Gambar 4. 1. Foto patung relief berdiri yang diambil oleh Schaefer.
(Sumber: Schaefer, 1844-1845).

Pemerintah kolonial kembali menggunakan fotografi sebagai medium dalam eksplorasinya dengan mengirim Isidore van Kinsbergen ke Batavia pada 26 Agustus 1851. Kinsbergen mendapatkan tugas dari *Batavian Society of Arts* untuk memotret benda-benda dari peninggalan peradaban Hindu-Buddha di Hindia

Belanda. Dari penelitiannya, Kinsbergen menghasilkan beberapa karya yang kemudian di pamerkan pada 1873 di beberapa negara Eropa (Intan, 2014: 123). Penggunaan media fotografi pada masa Hindia Belanda bertujuan untuk penelitian terhadap eksotisme yang dimiliki daerah koloninya. Selain itu, hasil-hasil foto tadi juga dikomersilkan untuk diperjual-belikan di Eropa (Wubin, 2016: 64). Namun setidaknya, penelitian dengan menggunakan medium fotografi memberikan sumbangsih awal dalam memvisualisasikan bangsa Indonesia.

Gambar 4. 2. Foto Candi Puntadewa di dataran Dieng yang diambil oleh Kinsbergen.
(Sumber: Kinsbergen, 1864).

Penggunaan fotografi di Hindia Belanda lambat laun mulai bergeser, dari yang semula bertujuan untuk penelitian menjadi lebih ke arah komersial. Hal itu ditandai dengan munculnya fotografer keliling yang menawarkan jasanya kepada orang-orang Eropa di Hindia Belanda. Adapun contoh dari jasa tersebut adalah L. Saurman[2] dan C. Duben[3] di Batavia. Disamping adanya jasa fotografer keliling,

[2] L. Saurman menginjakkan kaki ke Batavia pada Januari 1853 dan mendirikan studio yang ia beri nama Daguerrian Gallery. Saurman memuat jasa foto kelilingnya dalam iklan Jawa Bode pada 22 dan 26 Januari 1853 (Intan, 2014: 124).

muncul pula jasa studio foto, seperti berdirinya Woodbury & Page[4] di Batavia. Studio foto Woodbury & Page dianggap sebagai studio fotografi komersial pertama dan paling penting pada abad ke-19 (Intan, 2014: 124).

Gambar 4. 3. Potret Walter Bentley Woodbury (1834-1885).
(Sumber: Soerjoatmodjo, 2015: 25).

Selain studio Woodbury & Page, ada pula studio lainnya yang didirikan sekitar tahun 1870-an, seperti studio yang didirikan Kinsbergen di Batavia, C.C.F Perret dan Salzwedel di Surabaya, S.W. Camerik dan R. Schutz & Co. di Semarang, dan studio-studio lainnya yang ada di kota besar Hindia Belanda (Sunjayadi, 2008: 304-305). Pada masa ini, praktik pemotretan oleh para fotografer cenderung difokuskan pada pelaksanaan sesi pemotretan di dalam studio. Mereka lebih suka mendatangkan subjek atau objek pemotretan ke dalam studio, daripada menghadapi kesulitan membawa peralatan fotografi yang berat dan kompleks ke lokasi luar ruangan. Alasan utama di balik preferensi ini adalah kemudahan dalam mengatur pencahayaan di dalam studio, sehingga sesuai dengan

---

[3] C. Duben menetap di Batavia pada 1854 dan mendirikan studio foto di Molenvliet. Ia pernah memuat jasanya yang disebut New Daguerreotpe di Java Bode pada 5 dan 9 Agustus 1854 (Intan, 2014: 124).

[4] Studio Woodbury & Page didirikan oleh Walter Bentley Woodbury dan James Page yang tiba di Batavia pada 18 Mei 1857. Mereka adalah orang Eropa berkebangsaan Inggris yang menetap di Batavia pada masa itu (Sunjayadi, 2008: 304).

kebutuhan dan tanpa harus bergantung pada ketidakpastian pencahayaan alami di luar ruangan (Raap, 2013: 6-7).

Setiap studio fotografi dilengkapi dengan beragam pilihan latar belakang yang berupa lukisan pemandangan indah. Latar belakang ini bertujuan untuk menciptakan kesan keselarasan antara model atau subjek pemotretan dengan suasana yang diinginkan dalam lukisan tersebut. Untuk mendukung variasi gambar dan menghasilkan hasil yang menarik, disiapkan juga berbagai perabotan tambahan, seperti karpet, furnitur tanaman hias, vas bunga, dan berbagai perangkat lainnya. Perabotan pendukung ini dapat berupa barang asli, namun tidak jarang pula hanya berupa replika yang terbuat dari bahan karton. Semua hal ini berkontribusi pada penghasilan karya-karya fotografi yang beragam dan bervariasi (Raap, 2013: 7).

Gambar 4. 4. Foto Pangeran jawa yang dipotret di studio Woodbury & Page sekitar 1860-1920.
(Sumber: Page, 1875).

4.2. Perkembangan Fotografi di Indonesia

Setelah munculnya fenomena studio yang didirikan oleh orang-orang Eropa, Pada akhir abad ke-19, munculnya fotografer dari kalangan pribumi, Kassian Cephas.

Cephas lahir pada 1844 yang merupakan anak berdarah campuran dari ayahnya yang berdarah Eropa dan ibunya yang merupakan keturunan pribumi. Ia kemudian diadopsi oleh pasangan Belanda yang tinggal di Yogyakarta, sehingga ia mendapatkan nama Kassian (Raap, 2013: 21). Cephas mengenal dunia fotografi setelah ia belajar kepada Isidore Van Kinsbergen pada 1860-an (Intan, 2014: 125).

Karir Cephas pun mulai naik ketika ia diangkat menjadi fotografer Kesultanan Yogyakarta oleh Sultan Hamengku Buwono VII pada 1892 (Raap, 2013: 21). Sebagai seorang abdi keraton sekaligus arkeolog amatir, foto-foto yang dihasilkan Cephas meliputi kesultanan, upacara-upacara adat istana, pertunjukan treatikal keraton, pemandangan kota, potret gadis-gadis cantik, beserta reruntuhan candi-candi Hindu Jawa. Karya-karya foto tersebut dijual untuk ilustrasi buku, souvenir, dan juga kartu pos. Karya-karya foto yang dihasilkan olehnya bukan hanya foto yang menghasilkan keunikan individual saja, melainkan foto-foto yang mencitrakan kehormatan (Soerjoatmodjo, 2015: 28).

Gambar 4. 5. Potret Sri Sultan Hamengku Buwono VII, pada 1885 yang diambil oleh Cephas.
(Sumber: Soerjoatmodjo, 2015: 159).

Munculnya Kassian Cephas menjadi pemantik fotografer pribumi pada dekade berikutnya. Kassian meninggal pada tahun 1912. Setelah Kassian Cephas wafat, ia digantikan oleh anaknya, yakni Sem Cephas. Sem lahir pada 1870 yang merupakan anak berdarah campuran Jawa-Belanda, sama seperti ayahnya. Sem belajar fotografi langsung dari ayahnya. Pada 1980-an, Sem membantu pekerjaan ayahnya sekaligus bekerja untuk proyek fotografinya sendiri. Pada 1904 ayahnya pensiun dan Sem mengambil alih usaha fotografi ayahnya (Raap, 2013: 22). Ia juga menjadi fotografer Kesultanan Yogyakarta. Namun, Sem menjadi fotografer istana hanya sebentar, karena ia meninggal muda pada 1912 (Wubin, 2016: 64-65).

Pada saat mendominasinya bisnis studio foto milik orang Eropa, Memasuki era 1920-an, studio foto milik yang dimiliki oleh orang Tionghoa pun mulai bermunculan. Mereka membuka studio fotonya di beberapa kota kecil di Jawa (Wubin, 2016: 65). Usaha studio yang dilakukan oleh orang Tionghoa mengakar ke pemukiman Tinghoa. Dalam bisnisnya, fotografer Tionghoa lebih membidik target pasarnya kepada kelas menengah dengan tarif yang lebih murah. Hal tersebut berbeda jika dibandingkan dengan target pasar fotografer Eropa yang lebih mengarah kepada golongan elite kolonial dan elite pribumi (Intan, 2014: 125).

Dalam permasalahan ini tentu tidak lepas dari aspek kondisi sosial dan ekonomi orang-orang Tionghoa pada masa itu. Setelah puluhan tahun kemerdekaan Indonesia, Memasuki era 1950-an hingga 1960-an studio foto milik fotografer Tionghoa makin bertambah banyak (Wubin, 2016: 65).

Kemunculan awal studio foto milik orang Tionghoa pada saat itu selaras dengan perkembangan fotografi salon di Hindia Belanda. Pada 1924, berdirinya sebuah klub fotografer amatir yang bernama Preanger Amateur Fotografen Vereniging di Bandung. Klub tersebut didirikan oleh Schermerhorn dan Waff Schoemake yang merupakan dosen dari Technishe Hogeschool te Bandoeng, yang kemudian berubah nama menjadi Institut Teknologi Bandung (ITB)[5]. Setelah kemerdekaan Indonesia, tepatnya pada 1954, klub fotografer amatir ini berganti

[5] Dalam penyebutan Institut Teknologi Bandung selanjutnya akan menggunakan singkatan ITB.

nama menjadi bahasa Indonesia, yaitu Perhimpunan Amatir Foto (PAF) [6] oleh R. M. Soelarko[7] (Wubin, 2016: 65).

Gambar 4. 6. Anggota PAF di Hotel Homann, Bandung, pada 1950-an.
(Sumber: Syarifulloh, 2021: 59).

Pada beberapa tahun berikutnya setelah PAF berdiri, banyaknya klub-klub fotografi salon amatir mulai bermunculan. Pada 1948, sebuah klub fotografi amatir didirikan oleh Sin Ming Hui di Jakarta[8]. Memasuki awal 1960-an, klub ini mengadopsi nama Indonesia, yaitu Lembaga Fotografi Candra Naya, sebagai cerminan sentimen anti Cina yang sedang meningkat pada masa itu. Adapun di Yogyakarta, pada 1954 didirikan pula sebuah klub fotografi amatir yang Himpunan Fotografi Seni Amatir Yogyakarta (HISFA). HISFA didirikan oleh dua orang keturunan Tionghoa, Sim Gwan Jauw dan Tjan Gwan. Selain tiga kota yang telah disebutkan, kemunculan klub fotografi amatir juga hadir di kota-kota besar lainnya, seperti Semarang, Surabaya, dan kota lainnya (Wubin, 2016: 65-66).

Dalam menunjukkan eksistensinya dalam dunia fotografi, PAF pada 1969 hingga 1986 menerbitkan majalah fotografi nasional yang diberi nama Foto Indonesia. Akibat pengaruh eksistensi PAF serta berdirinya klub-klub amatir foto,

[6] Dalam penyebutan Perhimpunan Amatir Foto selanjutnya akan menggunakan singkatan PAF.
[7] R. M. Soelarko merupakan bangsawan Jawa yang menjabat sebagai ketua PAF pertama pada 1954 hingga 1985 (Wubin, 2016: 65).
[8] Pada awal berdirinya, klub fotografi yang didirikan oleh Sin Ming Hui ini berfungsi sebagai organisasi sosial untuk melindungi hak-hak orang Tionghoa pada masa awal kemerdekaan (Wubin, 2016: 66).

hubungan fotografi dengan seni di Indonesia menjadi sangat ditentukan ke dalam kerangka estetika fotografi salon. Klub fotografi amatir menawarkan kerangka estetika dengan berbasis permainan teknik fotografi, sehingga foto yang dihasilkan memiliki nilai keindahan dari lanskap layaknya lukisan pemandangan (Wubin, 2016: 66 & 72).

Gambar 4. 7. Foto dari salah satu anggota PAF yang menggunakan estetika fotografi salon.
(Sumber: PAF Bandung, 2022).

Akibat hubungan yang telah didefinisikan oleh klub amatir foto, hal tersebut menjadi sebuah polemik yang panjang. Polemik itu adalah upaya saat mendeskripsikan fotografi ketika masuk dalam koridor seni bagi beberapa penggiat fotografi ataupun seniman yang menggunakan media foto dalam berkesenian ke depannya. Meskipun demikian, klub amatir foto juga turut membantu perkembangan fotografi ke ranah seni rupa.

Aminuddin mengatakan bahwa Pada 1955, R. M. Soelarko berhasil mengusulkan ide bahwa fotografi merupakan salah satu cabang dari seni rupa yang sejajar dengan seni lukis maupun cabang seni rupa lainnya. Soelarko pada saat itu adalah ketua PAF yang merupakan sebuah klub fotografi tertua di Indonesia. Menurutnya, Fotografer identik dengan sebutan seniman foto yang menghasilkan suatu karya foto yang bernilai seni, bukan dikenal dengan istilah “toekang potret”, yang merujuk pada sebutan yang telah lampau (Dhian, 2015).

Selama perjalanannya, presensi fotografi di Indonesia menjadi media rekam dalam memvisualisasikan kehadiran bangsa Indonesia. Memasuki masa awal-awal, sebelum dan sesudah kemerdekaan, fotografer berkebangsaan Indonesia yang berasal dari Timur yaitu Frans Mendur dan Alex Mendur mendokumentasikan peristiwa proklamasi kemerdekaan Indonesia menjadi negara yang berdaulat. Hanya Frans dan Alex sebagai yang fotografer yang hadir dalam peristiwa tersebut. Hasil jepretan mereka menjadi bukti primer bagi bangsa Indonesia (Wubin, 2016: 66).

Gambar 4. 8. Pembacaan teks Proklamasi Kemerdekaan Indonesia, 17 Agustus 1945 yang diambil oleh Frans Mendur.
(Sumber: Soerjoatmodjo, 2015: 29).

Ada tiga faktor yang mempengaruhi keberhasilan mereka. Pertama, fotografer Indonesia pada masa itu telah diuntungkan oleh teknologi modern yang terus berkembang. Keuntungan ini memudahkan bagi fotografer dalam mengambil gambar dalam kondisi apapun. Pada peristiwa proklamasi, Frans menggunakan kamera Leica yang berukuran kompak yang menggunakan *roll film*, sehingga dapat dengan mudah diselundupkan. Hal tersebut memberikan keuntungan bagi fotografer dalam menangkap momen dalam situasi mencekam. Kedua, para pemimpin Indonesia pada masa itu masih awam dalam mengurusi administratif pemerintahan negara. Awal masa Republik Indonesia bergantung pada ideologi serta retorika sebagai instrumen dalam menyusun tatanan yang baik.

Citra-citra inilah yang sangat diperlukan dalam menggambarkan keharmonisan dan solidaritas antar masyarakat bernegara. Oleh karenanya, pewarta foto mendapatkan dukungan modal dan finansial dari pemerintah dalam membangun citra bangsa Indonesia (Soerjoatmodjo, 2015: 30).

Ketiga adalah latar belakang dari profesional dan politis pewarta foto sebelum kemerdekaan Indonesia. Pada masa itu, mereka bekerja di media yang dikendalikan oleh musuh. Oleh karena itu, mereka mendapatkan akses untuk melihat realita kondisi negara yang sebenarnya. Selain itu mereka dapat berdiskusi dengan para pemimpin bangsa masa depan. Hal itulah yang membuat mereka mengembangkan daya pikir kritis (Soerjoatmodjo, 2015: 30-31).

Frans dan Alex bersama saudaranya, seperti Justas Umbas dan Frans Nyong Umbas mendirikan sebuah layanan foto pers Indonesia yang pro kemerdekaan Indonesia yang diberi nama Indonesia Press Photo Service (IPPHOS) pada 1940. Selama masa Revolusi Indonesia sekitar 1945 hingga 1950, IPPHOS berjuang dan berperang dibalik kamera dalam mempertahankan kemerdekaan Indonesia (Wubin, 2016: 66). Selama masa berdirinya, IPPHOS menyuarakan nilai-nilai toleransi, rasa hormat, dan apresiasi pada sesama manusia. Pengalaman yang dimiliki para pendirinya membuka pandangan luas terhadap hidup, bukan hanya rasa kebangsaan dimilikinya ataupun kedalaman karya-karya foto yang telah dihasilkan, melainkan juga karakter independen yang dimiliki para pendiri IPPHOS (Soerjoatmodjo, 2015: 33).

Fotografi dalam fungsinya sebagai media rekam digunakan beberapa peneliti Eropa untuk melakukan ekspedisi ke wilayah Hindia Belanda. Seiring berkembangnya zaman, fotografi tidak hanya dipakai sebagai alat bantu dalam melakukan penelitian, akan tetapi juga digunakan sebagai kebutuhan komersial, hobi individual ataupun per-kelompok, dan sebagai kebutuhan jurnalistik dalam membangun identitas bangsa. Selain itu, perkembangan fotografi di Indonesia juga mulai memasuki ke dalam area seni rupa pada dekade berikutnya.

BAB V

AWAL MULA PERKEMBANGAN FOTOGRAFI SENI DI INDONESIA

Memasuki dekade 1950-an, perkembangan fotografi di Indonesia sudah mulai memasuki ranah seni rupa. Beberapa seniman turut mendefinisikan mengenai fotografi seni. Selain itu, fotografi pada dekade 1970-an dan 1980-an sudah menunjukkan kecenderungan ke arah seni rupa. Dalam bab ini akan dijelaskan mengenai gagasan terhadap fotografi seni dan awal perkembangan fotografi seni di Indonesia.

5.1. Gagasan Fotografi Seni

Disampaikan oleh Aminuddin dalam (Dhian, 2015) bahwa Pada 1951, wacana ataupun diskusi mengenai fotografi seni sudah mulai dibicarakan. Beberapa upaya terkait pembahasan seputar fotografi seni sudah dilakukan dari kalangan seniman ataupun praktisi foto. Pembahasan seputar fotografi ke ranah seni, tidaklah lepas dari sosok J.M. Arsath Ro'is. Arsath merupakan seniman pada era 1950-an, dan juga merupakan rekan seniman seni rupa lainnya, seperti Muchtar Apin, Tirto Soemardjo, Dzaini, Sjamsudin, dan lainnya.

Arsath membawa diskusi dari Eropa ke Indonesia yang kemudian ia tulis dalam bentuk tulisan yang dimuat dalam *Zenith*, sebuah majalah seni, kebudayaan, dan sastra yang diterbitkan di Jakarta. Pada masa itu, pembahasan mengenai apakah fotografi termasuk dalam ranah seni atau bukan, apakah syarat fotografi menjadi sebuah karya seni di Eropa belum menemukan titik terang. Dalam diskusi tersebut, beberapa pelukis berpendapat bahwa fotografi bukanlah bagian dari seni, akan tetapi sebagai teknik, yang mana hanya dengan menekan tombol rana akan menghasilkan gambar. Peranan manusia hanyalah sebatas memencet tombol rana yang tidak mungkin memberikan visinya dalam hasil nampak pada secarik kertas.

Berbeda dengan seni lukis, yang mana semua itu diletakkan ke dalam potret yang merupakan hasil alat yang tak berjiwa (Ro'is, 1951: 89). Arsath memberikan perumpaan apabila meletakkan kata seni dengan kata potret di kalangan pelukis, sama saja seperti melambaikan kain merah di muka banteng. Mereka pun beranggapan, fotografi dapat merendahkan derajat seni rupa dan menyaingi mereka. Beberapa fotografer ternama di Eropa pada saat itu masih meragukan kedudukannya dalam seni dan jarang menganggap dirinya sebagai seniman, meskipun karyanya dalam terbilang memiliki arti seni. Dari keraguan itulah, terlihat bahwa kedudukan fotografi belum teguh untuk memakai istilah "seni" (Ro'is, 1951: 89). Oleh sebab itu, Arsath membawa pembahasan dan diskusi dari Eropa mengenai fotografi seni ke Indonesia dengan tujuan supaya media fotografi di Indonesia jauh lebih berkembang.

Dalam awal tulisannya, Arsath membuka pembahasan dengan mempertanyakan apakah keahlian fotografi dapat menjadi bagian dari kesenian dan apakah karya fotografi masuk dalam hasil cara kerja seni (Ro'is, 1951: 89). Aminuddin mengatakan bahwa apabila membaca istilah mengenai seni, definisi seni, serta formula seni di Indonesia pada era 1950-an yang telah dibangun oleh pujangga baru pada 1930-an, dan kemudian diteruskan oleh Sudjono dengan pernyataan bahwa "seni adalah jiwa *kethok*"[9]. Perkataan tersebut memiliki suatu hal yang kesinambungan dengan pembahasan fotografi seni pada 1950-an dan menjadi benang merah yang panjang, yang dimulai sejak dekade 1930 hingga 1950-an. Seni merupakan jiwa yang terlihat. Karya-karya seni sendiri menjelaskan siapa seniman yang bekerja di balik hasil karya tersebut, bagaimana hasil kerjanya, seperti pikiran dan isi hati yang dituangkan dalam karya. Hal itu terlihat dari pekerjaannya, yaitu sebuah totalitas dari pekerjaan seni (Dhian, 2015).

Pandangan Sudjojono terhadap seni kemudian dikembangkan oleh Arsath untuk mengutarakan pendapatnya terkait fotografi seni bahwa suatu hal yang terpenting dalam membuat karya foto seni adalah jiwa dari pemotretnya. Pernyataan tersebut begitu penting bagi definisi fotografi seni, yakni sebuah cara

---

[9] Seni adalah jiwa *kethok* merupakan kalimat yang mengacu kepada tipikal atau ciri dari orang timur yang selalu emosional, sensitif, dan sensibilitasnya tinggi dengan diwakilkan dari kata "Jiwa" (Dhian, 2015).

dalam menyetarakan orang yang bekerja di balik kamera sama saja dengan orang yang bekerja sebagai seniman. Apabila ada yang keluar dari koridor yang telah dikemukakan Arsath, hal itu bukanlah masuk dalam koridor seni (Ro'is, 1951: 90).

Arsath memberikan contoh seperti anak kecil dapat menggambar layaknya Affandi, tetapi tidak membuat anak kecil itu adalah Affandi. Ataupun contoh lainnya, yaitu anak kecil yang diberikan kamera untuk memotret adiknya di halaman yang disinari matahari, yang mana belum tentu menjadi karya foto yang memiliki nilai seni, karena ia belum memenuhi syarat untuk menjadikan karyanya memiliki nilai seni. Sama seperti seniman potret yang diberikan alat-alat sederhana, tak melulu kamera yang mahal seperti Leica, namun hasil karyanya memiliki jiwa seni. Seniman potret mempunyai visi yang ia tuangkan ke dalam karyanya, layaknya pelukis yang mempunyai visi yang lahir dari kertas dan kuasnya. Arsath juga mengatakan bahwa fotografer dapat menyampaikan kepada orang-orang apa ingin ia sampaikan dan apa yang ia rasakan (Roi’s, 1951: 261).

Pengibaratan yang dibicarakan Arsath menyimpulkan bahwa setiap orang dapat membuat sebuah karya foto yang terlihat bagus, namun bukan berarti ia menjadi seorang seniman. Pengibaratan ini disebabkan karena setiap proses membuat karya yang bernilai ada watak dari seorang seniman (Dhian, 2015). Namun, pembahasan Arsath seputar fotografi seni pada masa itu hanya berisikan tentang gagasannya terhadap foto hitam-putih. Hal itu dapat terlihat dari sebuah foto yang ditunjukkan Arsath dalam majalah *Zenith*. Suatu foto model dengan objek wanita, dengan menggunakan kamera Rolleiflex dan gulungan film Kodak DK 20 yang identik dengan warna hitam-putih[10] (Roi’s, 1951: 262).

[10] Dalam penjelasannya, Arsath mengemukakan pula bahwa syarat dalam memotret pemandangan, yaitu memainkan warna hitam-putih. Permainan warna bertujuan untuk menciptakan irama warna yang diselingi dengan garis dan bentuk seolah bernyawa, nyaman, dan menggetarkan hati bagi yang melihat (Ro'is, 1951: 262)

Gambar 5. 1. Potret seorang model Wanita yang diambil oleh Arsath yang menggunakan kamera Rolleiflex.
(Sumber: Ro'is, 1951: 198).

Gagasan Arsath seputar seni potret kemudian dikembangkan oleh Kusnadi. Pandangan Kusnadi dituangkan dalam artikel yang berjudul "Seni Fotografi" terbitan *Majalah Budaya* pada bulan Februari-Maret 1960. Dalam tulisannya, Kusnadi sudah memperbaiki pencapaian Arsath pada dengan menggunakan penyebutan istilah fotografi. Hal itu karena pada masa 1950-an, Arsath dalam artikelnya masih menggunakan kata seni potret. Kusnadi dalam awal tulisannya, membuka dengan pertanyaan mengenai apakah sesuatu yang boleh disebut seni dalam hasil fotografi. Ia menjawab dengan penjelasan bahwa hal itu ada, apabila hasil foto tersebut secara tepat berdasarkan pemilihan momen dan jarak dengan objek yang tepat. Di samping itu, supaya mendapatkan hasil foto yang memiliki esensi berjiwa seni, tentunya yang menjadi sasaran potret adalah kehidupan manusia, atau pekerjaan dari lapangan seni sendiri (Kusnadi, 1960: 55).

Dalam tulisannya pula, Kusnadi berpendapat bahwa untuk memajukan fotografi seni di Indonesia, perlu adanya kerja sama antara fotografer dan kalangan seniman. Fotografer bekerja sama dengan seniman karena seniman

memiliki kemampuan untuk melihat suatu peristiwa atau benda dari berbagai perspektif, termasuk aspek yang halus maupun kasar, yang kemudian diwujudkan menjadi sebuah karya seni yang mengandung nilai estetika dan perasaan seni. Suatu hal yang membedakan pencapaian Kusnadi dibandingkan Arsath adalah ia sudah membicarakan pembahasan fotografi berwarna, sedangkan Arsath pada masa itu hanya menuangkan gagasannya pada seni potret hitam-putih. Hal tersebut dikarenakan kemajuan teknik foto berwarna dan ekspresi dari bidang foto seni (Kusnadi, 1960: 61 & 62). Oleh karena itu, terlihat bahwa fotografi dalam kurun waktu sembilan tahun, yakni dari tahun 1951 hingga 1960, definisi fotografi dalam ranah seni mulai berkembang.

Gambar 5. 2. Foto penari topeng yang diambil oleh Kusnadi.
(Sumber: Kusnadi, 1960: 58).

Tiga dekade setelah tulisannya terbit di *Majalah Budaya*, tepatnya pada 1994, Kusnadi kembali mengembangkan definisi terhadap fotografi seni dengan menerbitkan buku yang berjudul *Fotografi Seni Kusnadi*. Dalam buku tersebut ia memberikan pandangan dan gagasan yang lebih kompleks mengenai fotografi, khususnya fotografi seni. Dalam pembahasannya, ia mengatakan bahwa ada

berbagai jenis praktik fotografi, khususnya dalam konteks fotografi ada pemisahan antara seni murni dengan seni terapan[11] (Kusnadi, 1994: 18).

Kusnadi berpendapat Hasil fotografi sebagai fotografi seni adalah media penguraian dari pandangan yang cermat dan mendalam dari seorang pemotret sebagai seniman. Fotografi bukan hanya sebagai salinan dari kenyataan ataupun peristiwa, sehingga tidak dapat diprediksi. Fotografi sebagai seni murni merupakan hasil kajian yang mendalam bagi seniman terhadap manusia dan alam. Hal ini dimaksudkan untuk merekam bukti berdasarkan hasil interpretasi berbagai bentuk estetika yang dihadapi oleh fotografer (Kusnadi, 1994: 17). Apa yang ditawarkan Kusnadi dalam pandangannya terhadap fotografi seni sebagai pemisah dari definisi seni fotografi yang disodorkan oleh klub-klub foto salon (Wubin, 2016: 69).

Menurut Kusnadi, suatu hal yang membedakan antara fotografi seni dengan fotografi umum adalah perihal konsep dari pemotretnya. Seniman yang menggunakan medium fotografi mempunyai konsepsi yang tersendiri dan sangat menarik untuk dibahas. Baginya, hasil yang baik dalam penilaian fotografi seni merupakan penyampaian penglihatan yang cermat dan mendalam. Pengamatan mengenai suatu yang dilihat bermakna untuk pengabadian secara estetis visual, berdasarkan pengetahuan fotografer sebagai ucapan seni. Karya fotografi yang disajikan Kusnadi mencerminkan keragaman nuansa dari realitas yang diserap secara impulsif yang sebagian diperoleh dari kesempatan yang dilihatnya waktu yang cepat dan dimana saja. Suatu hal yang bersifat monumental, abadi, anggun, serta agung Sebagian besar direkam atas dasar pengaguman Kusnadi sebagai fotografer. Hal tersebut berguna untuk proses apresiasi serta pendekatan terhadap objek yang bertujuan untuk pedalaman terhadap lingkungan, alam, dan budaya dengan arti yang luas (Kusnadi, 1994: 10).

Dalam wawancara Kusnadi dengan Agus Dermawan, Kusnadi berpendapat bahwa fotografi sebagai media seni dapat memungkinkan segala sesuatu yang visual dan memilik sifat estetis, berwatak, murni, monumental,

---

[11] Fotografi sebagai seni terapan lebih dikhususkan kepada kepentingan dunia perdagangan, baik dalam bentuk iklan, reklame, poster, dan lainnya yang menggunakan media fotografi (Kusnadi, 1994: 18)

ekspresif, serta unik dapat diabadikan dalam sekejap pandangan. Apabila hal tersebut diaplikasikan, akan muncul jutaan ide dan mutu artistik visual sebagai kekayaan baru yang menempatkan kedudukan fotografi sebagai seni murni. Oleh sebab itu, menempatkan fotografi bukan hanya sebagai perekam dokumentatif non artistik (*Kompas,* 15 Oktober 1984: 6).

Bagi Kusnadi, fotografi sebagai seni murni merupakan hasil penghayatan seniman terhadap sesuatu berdasarkan wawasan filosofis, religius, kemanusiaan dan seni, yang disajikan dalam bentuk estetetis, unik dan kreatif. Fotografi seni memiliki hasrat untuk mengabadikan zaman setelah karya seni rupa maupun tari yang telah ada sebagai bentuk manifetasi kebudayaan. Fotografi seni adalah salah satu bentuk dari budaya "tertulis" lewat "gambar" dari masyarakat modern sebagai pengganti bentuk budaya lisan yang mudah hilang (Kusnadi, 1994: 18).

Fotografi seni sebagai seni murni ditentukan oleh visi yang ada di belakang peralatan potret, bukan alat yang digunakannya. Bagi Kusnadi pula, fotografer yang lebih mengandalkan visi, semakin sederhana alat yang dipakainya, semakin mendalam estetika yang ditilik, direkam, dan dihasilkan. Suatu hal yang sangat diperlukan fotografer adalah Intensitas yang dimiliki dalam menangkap obyek, momen yang dianggap artistik, dan kedalaman seleksi dalam mengambil intisari dari obyek estetik. Hal itu karena fotografer memandang segala sesuatu lewat kamera secara lebih manusiawi (*Kompas,* 15 Oktober 1984: 6). Seniman dapat menggunakan kamera yang begitu sederhana namun memiliki hasil yang tajam, ataupun kamera yang lebih mutakhir dengan pembawaan yang canggih pula. Kedua hal itu akan mencapai sasaran, dengan catatan dikerjakan secara intens yang memiliki nilai artistik yang tinggi (Kusnadi, 1994: 20).

Konsep pengamatan fotografi yang dilakukan Kusnadi sama seperti layaknya melukis alam atau model. Ia memperhatikan rupa serta perwatakan anatomi dan kejiwaan, hanya medianya saja yang berbeda. Dalam menentukan suatu obyek, Kusnadi tak pernah memburu obyek tersebut. Sama seperti seni lukis, ia datang dengan sendirinya. Obyek fotografi muncul sendiri di depan matanya. Apabila seni Kusnadi mengatakan obyek tersebut estetik, timbullah proses penghayatan. Kemudian matanya kembali bekerja, dan mengatur posisi

serta komposisi yang menghasilkan karya fotografi seni (*Kompas,* 15 Oktober 1984: 6).

Pada saat Kusnadi memberikan pandangannya terhadap fotografi seni, ia bukanlah sosok sembarangan. Kusnadi merupakan orang yang termasuk masyhur dalam lingkup seni rupa. Kusnadi merupakan pelukis, dosen, kritikus seni rupa, dan sekaligus salah satu penggagas berdirinya Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI)[12]. Selain itu, Kusnadi juga pernah menjadi pemimpin Majalah Budaya, dari tahun 1954-1963. Kusnadi pernah mendapatkan beberapa penghargaan seni, seperti Anugerah Seni Republik Indonesia pada 1977. Di samping itu, Kusnadi juga pernah menjadi juri lomba fotografi internasional yang diadakan Unesco dan fotografi se-Asia Pasifik (*Kompas,* 20 Juni 1993: 10).

Kusnadi meninggalkan bakat melukisnya dan kemudian berpindah sepenuhnya kepada dunia fotografi. Selama Kusnadi memperdalam fotografi, ia telah berhasil mengumpulkan karya fotonya dan membuat pameran tunggal sebanyak lima kali dalam kurun waktu sembilan tahun, yakni pada 1984, 1987, 1988, 1990, dan 1993. Sejak tahun 1981, Kusnadi aktif menggeluti dunia fotografi sebagai media alternatif pengekspresiannya dalam berkesenian (Kusnadi, 1994: 9 & 12). Beliau membuat foto lewat bidikan kameranya yang menjadi karya untuk mengungkapkan kesaksiannya memandang kehidupan sekitar dengan merekam sudut-sudut kota yang spesifik. Seperti contoh ia memotret tembok yang retak di Blok M, dinding-dinding Sunyaragi di Cirebon, patung Asmat, Totem Maori di Museum Nasional Australia, patung lilin Rembrandt atau awan-awan yang bergerak di atas Bandara Ngurah Rai, dan masih banyak obyek lainnya yang ia potret (*Kompas,* 20 Juni 1993: 10).

---

[12] Pada penyebutan Akademi Seni Rupa Indonesia selanjutnya akan menggunakan singkatan ASRI.

Gambar 5. 3. Foto patung Asmat yang dipotret oleh Kusnadi.
(Sumber: Kusnadi, 1994: 24).

Karena keseriusannya dalam praktik fotografi, Kusnadi berhasil membuat pameran karya-karyanya yang telah diseleksi dari ribuan foto terbaiknya, yang diadakan di Gedung Pameran Depdikbud, Jakarta, pada 17-26 Juni 1993. Berdasarkan karya-karya yang terpajang, karyanya terkesan menggunakan pendekatan sebagai pelukis. Seperti pendapatnya mengenai fotografi seni, Kusnadi memfokuskan karyanya bukan dengan kecanggihan dari kamera yang berteknologi tinggi, melainkan dengan insting, kepekaan, dan perasaan untuk menyusun sebuah karya foto yang memiliki kaidah-kaidah seni rupa (Kusnadi, 1994: 16)

Penggunaan medium fotografi dalam ranah seni pun juga telah digunakan oleh seniman. Sebagai contoh seniman yang menggunakan medium fotografi dalam membuat karya seni adalah pelukis ternama Mochtar Apin. Ia adalah fotografer serta dosen generasi pertama di Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD) di ITB. Karena latarnya itu dan juga merupakan orang yang berpengaruh dalam akademisi, Mochtar mendukung penggunaan media fotografi dalam melakukan praktik seni rupa, dan pada akhirnya FSRD ITB pun menerima penggunaan fotografi dalam membuat karya seni. Dalam praktik seninya, Mochtar

menggunakan foto serta materi pornografi sebagai referensi dalam membuat karya lukisan telanjang sekitar 1990 hingga 1993 (Wubin, 2016: 68 & 69).

Gagasan pemikiran yang disampaikan oleh Arasth dan Kusnadi mengenai fotografi seni memberikan pengaruh terhadap perkembangan fotografi seni di Indonesia. Pengaruh tersebut berupa munculnya kecenderungan fotografi sebagai media berkesenian dalam kegiatan seni rupa pada dekade 1970-an dan 1980-an. Oleh karena itu, gagasan ini menjadi gerbang untuk masuknya fotografi ke lingkup seni rupa.

5.2. Masa Awal Perkembangan Fotografi Seni di Indonesia

Pada 31 Desember 1974, tepatnya dalam biennale Pameran Akbar Lukisan Indonesia yang dilaksanakan di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, terjadinya protes beberapa peserta terhadap juri yang memberi hadiah kepada pemenang kompetisi biennale[13]. Beberapa peserta yang terlibat dalam protes mayoritas dari kalangan mahasiswa yang ikut dalam perhelatan biennale pada saat itu. Protes tersebut merupakan bentuk kekecewaan terhadap juri yang menilai karya dalam bentuk konsumeris dan dekoratif. Dalam bentuk protesnya, mereka mengirimkan karangan bunga berselendang dengan tulisan “Ikut berduka cita atas kematian seni lukis Indonesia” (Supangkat, 1979: 2).

Dalam penjelasannya, mereka tidak menentang terhadap lukisan yang terpilih untuk menjadi pemenang. Akan tetapi, mereka beranggapan karya yang berbentuk eksperimental serta keragaman gaya dalam karya selayaknya harus diterima. Mereka juga menyatakan bahwa tidak adil apabila menolak karya seni yang berbentuk eksperimental atau memiliki nilai yang berbeda. Mereka berharap, dengan protes yang telah dilakukan dapat menjamin untuk melingkupi keberagaman dalam dunia seni Indonesia (Miklouho-Maklai, 1997: 37). Agar paparan yang mereka suarakan dapat terdengar oleh masyarakat luas, pada saat itu dikeluarkannya surat pernyataan yang disebut “Desember Hitam” yang ditanda tangani oleh Hardi, Harsono, Munni Ardhi, Ris Purwana, dan sepuluh seniman

---

[13] Pada perhelatan tersebut, Dewan Juri Pameran Besar Seni Lukis Indonesia mengadjudikasi karya-karya terbaik yang dihasilkan oleh A.D. Pirous, Aming Prayitno, Widayat, Irsam, dan Aba Alibasyah (Supangkat, 1979: 2).

lainnya (*Kompas,* 25 Januari 1975: 9). Oleh karenanya, Gerakan "Desember Hitam" merupakan awal mula pertanda dimulainya Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia.

Peristiwa "Desember Hitam" mendapatkan berbagai respon dari banyak pihak. ASRI pada saat itu memberikan tanggapan keras kepada Gerakan Desember Hitam. Abbas Alibasyah, selaku Direktur ASRI pada masa itu, menganggap beberapa mahasiswa yang terlibat dapat merobohkan seni dan kebudayaan nasional, serta mencoreng nama baik kampus. Akibat kasus tersebut, beberapa mahasiswa ASRI yang terlibat dilarang mengikuti kegiatan kampus dan bahkan dikeluarkan[14]. Namun diluar reaksi negatif dari pihak ASRI, adapula reaksi netral terhadap kasus tersebut. Kritikus dan sekaligus pelukis, Sudarmaji beranggapan bahwa tidak ada yang harus perlu ditakutkan, mendalam, dan serius, karena hal tersebut merupakan spontanitas dari beberapa seniman muda (*Sinar Harapan,* 23 Agustus 1975).

Pasca terjadinya peristiwa "Desember Hitam", sekelompok seniman muda dari Yogyakarta, Bandung, dan Yogyakarta berdiskusi mengenai wawasan dan pendapat mereka dalam berkesenian. Berdasarkan hasil diskusi tersebut, hadirnya sebuah gagasan yang kemudian lahirlah Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB)[15]. Para seniman muda mendapatkan pengaruh dari referensi buku bacaan ataupun pandangannya dari seni yang ada di Eropa dan Amerika. Sekitar tahun 1960-an, aliran seni *Pop Art*, yang meneruskan dari aliran Dadaisme dan surealisme, berusaha untuk menghilangkan batasan antara lukisan, patung, dan grafis dalam berkesenian. Oleh karena itu, aliran tersebut menghasilkan wujud baru dalam seni rupa yang bersifat eksperimental (Miklouho-Maklai, 1997: 39).

Pada tanggal 2 sampai 7 Agustus 1975, GSRB mengadakan pameran pertamanya yang dilaksanakan di Taman Ismail Marzuki Jakarta. Mereka terdiri dari sebelas pelukis dan pematung yang mengenyam pendidikan di ASRI dan

---

[14] Berdasarkan keputusan Direktur ASRI No. 1/Ket/Kh/1975, menyatakan bahwa FX. Harsono dan Hardi diberhentikan status mahasiswanya hingga batas waktu yang tidak ditentukan. Sementara bagi Munni Ardhi dan Ris Purwono, berdasarkan surat keputusan No. 2/Ket/Kh/1975, mereka mendapatkan izin untuk mengikuti rangkaian kegiatan kuliah di ASRI dengan syarat, mereka melakukan permohonan maaf secara tertulis kepada pimpinan ASRI (Kompas, 25 Januari: 9).

[15] Pada penyebutan Gerakan Seni Rupa Baru selanjutnya akan menggunakan singkatan GSRB.

ITB, di antaranya: Muryoto Hartoyo, Siti Adyati, Hardi, Jim Supangkat, FX. Harsono, Bonyong Munni Ardhi, Pandu Sudewo, Anyool Broto, Ris Purwana, Bachtiar Zainul, dan Nanik Mirna. Adapun sasarannya adalah untuk menampilkan kegiatan seni rupa yang belum terlihat pada saat itu. Mereka berharap, dari adanya pameran ini menjadi penambahan dimensi dalam dunia seni rupa Indonesia, yang dapat diartikan sebagai pembaharuan dalam perkembangan seni rupa Indonesia (Berita Buana, 24 Juli 1975). Pameran GSRB ini merupakan perwujudan cita kaum pemberontak seni yang pertama (Supangkat, 1979: 3).

Pameran pertama yang diadakan GSRB merupakan rangkaian dari protes mereka terhadap kemapanan nilai dalam seni rupa yang didominasi oleh nilai seni rupa modern, suatu nilai yang dipegang oleh pelukis senior. Bentuk protes yang diungkapkan oleh seniman GSRB tidak terbelenggu dalam nilai-nilai lama yang bersifat konvensional dan kontemplatif. Pameran ini menghadirkan karya-karya berusaha untuk melepaskan diri dari sebuah batasan-batasan *high art*, yakni: lukisan, patung, dan grafis. (*Kompas,* 6 Agustus 1975; *Kompas,* 19 Agustus 1975).

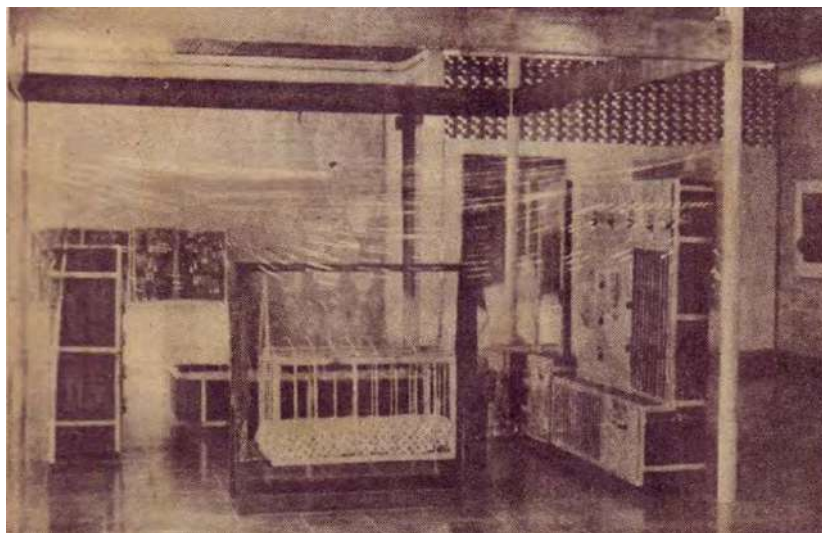
Pada pembukaan pameran pertamanya, seniman muda GSRB mengeluarkan manifesto yang berjudul "Lima Jurus Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia", yang berisikan:

1. "Dalam berkarya, membuang sejauh mungkin imaji "seni rupa" yang diakui hingga kini, (gerakan menganggapnya sebagai "seni rupa lama") yaitu seni rupa yang dibatasi hanya sekitar: seni lukis, seni patung dan seni gambar (seni grafis). Dalam Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, penetrasi di antara bentuk-bentuk seni rupa di atas, yang melahirkan karya-karya seni rupa yang tak dapat dikategorikan pada bentuk-bentuk di atas, dianggap "sah" (Seni Rupa Baru"). Dalam berkarya, membuang sejauh mungkin imaji adanya elemen-elemen khusus dalam seni rupa, seperti elemen-elemen lukisan, elemen-elemen gambar dan sebagainya. keseluruhannya berada dalam satu kategori, elemen-elemen rupa yang bisa berkaitan dengan elemen-elemen ruang, gerak, waktu dan sebagainya. dengan begitu, semua kegiatan yang dapat dikategorikan ke dalam seni rupa di Indonesia, kendati didasari "estetika" yang berbeda, umpamanya yang berasal dari kesenian tradisional, secara masuk akal dianggap sah sebagai seni rupa yang hidup.
2. Membuang sejauh mungkin sikap "spesialis" dalam seni rupa yang cenderung membangun bahasa "elitis" yang didasari sikap "avand-gardisme" yang dibangun oleh imaji: seniman seharusnya menyuruk ke

dalam mencari hal-hal subtil (agar tidak dimengerti masyarakat, karena seniman adalah bagian dari misteri hidup?). sebagai gantinya, percaya pada segi "kesamaan" yang ada pada manusia dikarenakan lingkungan kehidupan yang sama. Percaya pada masalah-masalah sosial yang aktual sebagai masalah yang lebih penting untuk dibicarakan daripada sentimen-sentimen pribadi. Dalam hal ini, kekayaan ide atau gagasan lebih utama daripada keterampilan "*master*" dalam menggarap elemen-elemen bentuk.

3. Mendambakan "kemungkinan berkarya", dalam arti mengharapkan keragaman gaya dalam seni rupa Indonesia. Menghujani seni rupa Indonesia dengan kemungkinan-kemungkinan baru, mengakui semua kemungkinan tanpa batasan, sebagai pencerminan sikap "mencari". Dari sini, menentang semua penyusutan kemungkinan, antara lain sikap pengajaran "cantrikisme" dimana gaya seorang guru diikuti murid-muridnya, yang sebenarnya dapat berbuat lain, memperkaya kemungkinan "gaya" seni rupa Indonesia.
4. Mencita-citakan perkembangan seni rupa yang "Indonesia" dengan jalan mengutamakan pengetahuan tentang Sejarah Seni Rupa Indonesia Baru yang berawal dari Raden Saleh. Mempelajari periodisasinya, melihat dengan kritis dan tajam caranya berkembang, menimbang dan menumpukkan perkembangan selanjutnya ke situ. Percaya bahwa dalam Sejarah Seni Rupa Indonesia Baru ini terdapat masalah-masalah yang sejajar bahkan tidak dimiliki buku-buku impor, dan mampu mengisi seni rupa Indonesia dengan masalah yang bisa menghasilkan perkembangan yang bermutu. Mencita-citakan perkembangan rupa yang didasari tulisan-tulisan dan teori orang-orang Indonesia, baik kritikus, sejarawan ataupun pemikir. Menentang habis-habisan pendapat yang mengatakan perkembangan seni rupa Indonesia adalah bagian dari sejarah seni rupa Dunia, yang mengatakan seni adalah universal, yang menggantungkan masalah seni rupa Indonesia pada masalah seni rupa di Mancanegara.
5. Mencita-citakan seni rupa yang lebih hidup, dalam arti tidak diragukan kehadirannya, wajar, berguna, dan hidup meluas di kalangan masyarakat" (Supangkat, 1979: XIX).

Pameran pertama yang diadakan adalah sebuah wujud pemberontakan yang dilakukan kesebelasan seniman GSRB terhadap seni modern yang konvensional. Oleh karena itu, karya-karya yang ditampilkan selama enam hari berisikan karya-karya yang bersifat eksperimental. Jim Supangkat, lulusan jurusan patung seni rupa ITB, menampilkan 11 karya, seperti: "Ken Dedes" sebuah patung Ratu Ken Dedes yang hanya ditunjukkan sampai bagian dada saja. Pada bagian dada ke bawah patung tersebut hanya memakai celana *cutbray* dengan kancingnya terbuka (*Tempo,* 13 September 1975).

Karya Jim selanjutnya adalah "Pengumuman". Karya ini merupakan sebuah relief dengan berbingkai kuno yang berwarna hitam, yang berisikan wajah manusia dan lekukan tubuh yang berwarna hitam. Pada bagian tubuh hitam tersebut terdapat tulisan "dicari" dengan warna putih. Lalu ada karya Jim yang diberi judul "Kamar Tidur Seorang Perempuan dengan Anaknya", berupa kamar tidur yang lengkap dengan toilet dan lemari. Namun, suatu hal yang membedakan dengan kamar tidur pada umumnya adalah tempat tidurnya merupakan keranda, ayunan bayi dengan rantai, dan barang-barang yang berwarna perak dengan telapak tangan yang berwarna merah hati yang memberikan kesan yang mengerikan, serta delapan karya Jim lainnya (*Tempo,* 13 September 1975).

Gambar 5. 4. Karya Jim Supangkat yang berjudul "Kamar Tidur Seorang Perempuan dengan Anaknya.
(Sumber: *Sinar Harapan,* 23 Agustus 1975).

Hardi membuat karya yang diberi nama "Bermain Golf". Karya ini adalah kolase yang berisikan wajah Presiden Suharto dan Perdana Menteri Australia, Gough Whitlam. karya Hardi memiliki kesan satire dengan dilatari sapuan kuas dan guntingan koran-koran (*Kompas,* 6 Agustus 1975). Menurut Hardi, masa kini yang ditunjukkan pada masa tersebut merupakan masa realisme baru. Bonyong Munni Ardhi membuat sebuah karya kolase yang berisikan jendela, kotak surat, dan pintu dengan warna kuning berdiri di ruang pameran yang ia beri judul "Pintu

Dalam Dimensi Ruang 75". Dalam karya ini, ia mengganti bahasa sapuan dan goresan cat dengan bahasa benda. Baginya, suasana kesenirupaan pada saat itu mati dan beku (*Tempo,* 13 September 1975).

Muryoto Hartoyo dalam pameran ini membuat karya ia beri nama "Martabak". Hartoyo memasang kain batik pada kayu centangan kanvas, yang kemudian ditempelinya dengan kanvas kecil-kecil yang disusun semaunya. Selanjutnya, Nanik Mirna yang membuat sebuah karya dengan judul "Tiga Lompatan". Dia menghadirkan lukisan potret seorang kawannya. Harsono menampilkan enam karya, sebagai contoh "bunga plastik", sebuah karya dengan jajaran korden putih yang terselip bunga plastik merah jambu. Karya tersebut mirip seperti upacara-upacara kematian Tionghoa. Lalu ada karyanya yaitu "Pistol Plastik, Kembang Plastik Dalam Kantong Plastik", karya Harsono ini merupakan karya yang menunjukkan bahasa rupa yang komunikatif, yang berisikan tiga buah kantong yang plastik yang digantung berderet, yang di tengah berisikan kembang plastik yang tergantung dan di bagian pinggir adalah pistol plastik yang digantung (*Tempo,* 13 September 1975).

Gambar 5. 5. Karya Harsono yang berjudul "Paling top '75".
(Sumber: *Kompas,* 6 Agustus 1975).

Seniman GSRB banyak menggunakan bahasa benda dalam praktik seni rupanya. Mereka menggunakan bentukan barang-barang yang telah jadi, seperti boneka, senjata, kayu-kayu yang telah digergaji, dan kerangka besi yang didapatkan di mana saja. Kekuatan mereka dalam membuat karya dilihat pada bagaimana bentukan-bentukan yang bisa ditemui setiap orang itu mereka susun dalam suatu komposisi, dalam satu keseluruhan yang bermakna, dan bahkan bermakna ganda (*Kompas,* 6 Agustus 1975). Adanya pameran pertama GSRB ini menandakan masuknya seni radikal yang diusung oleh kesebelasan seniman GSRB ke dalam arus utama seni rupa kontemporer Indonesia (Miklouho-Maklai, 1997: 44).

Perhelatan pameran GSRB yang pertama pada 1975 mendapatkan beberapa tanggapan dari berbagai pihak, baik dari pelukis senior ataupun kritikus pada masa itu. Menurut Bambang Budjono, seorang kritikus seni rupa Tempo, mengatakan bahwa gerakan seni rupa baru telah mengembalikan semangat bergurau bagi seorang seniman. Naluri untuk bermain dalam sebuah proses penciptaan suatu karya, yang menghadirkan keadaan renyah dan segar. Akan tetapi, tetap dilakukan secara serius. Selain itu, Bambang juga mengatakan bahwa karya dari seniman GSRB sangat mustahil untuk dijadikan hiasan dalam ruangan, layaknya lukisan atau patung yang dianggap konvensionil (*Tempo,* 13 September 1975; Supangkat, 1979: 1).

Sanento Yuliman dalam tulisannya yang berjudul “Prespektif Baru” yang dimuat dalam katalog *Seni Rupa Baru Indonesia 75*, mengatakan bahwa karya-karya yang dibuat seniman GSRB memperkenalkan kepada masyarakat pengalaman kesenian dalam bentuk baru yang berbeda dengan pengalaman berkesenian yang ditawarkan oleh karya seniman angkatan terdahulu. Seniman GSRB berusaha keluar dari dogma seniman angkatan terdahulu, yang merasa puas dengan hasil seni dalam pengalaman renungan dan imajinasi yang mengucilkannya. Seniman GSRB berusaha dengan gigih dan bergairah menyerbu dunia yang luas dan konkret, seolah mereka menekadkan untuk memberikan pengalaman yang lebih total dan penuh dalam berkarya (*Kompas,* 9 September 1975: 4).

Selain tanggapan yang dinilai memberikan respon positif, ada pula beberapa komentar dari seniman yang tidak sependapat dengan kesebelasan seniman GSRB. Nashar, seorang pelukis, berpendapat bahwa seniman muda GSRB belum mampu melihat karya seni secara utuh. Di samping itu, ia berpendapat pula bahwa GSRB belum layak untuk diperbincangkan, karena masih ada paham kesenian yang lain yang jauh lebih layak untuk dilihat. Secara jiwa seni, mereka belum memiliki konsep yang matang, meskipun dalam segi teknis dalam berkarya mereka sudah memiliki itu. Ia mengatakan bahwa hal tersebut karena faktor umur mereka dalam arti "aliran" masih relatif singkat. Nashar juga menolak tuduhan dari GSRB bahwa seni rupa modern Indonesia telah mati (*Kompas,* 9 September 1975: 5).

Disampaikan oleh Aminuddin (Dhian, 2015) bahwa penggunaan fotografi oleh seniman GSRB pada pelaksanaan pameran pertamanya sudah mulai muncul. Hal itu ditunjukkan dengan karya dari Bachtiar Zainul yang menggunakan hasil potret wajahnya yang dikombinasikan dengan media lain, yaitu media kolase. Meskipun tidak menggunakan media fotografi secara keseluruhan, terlihat bahwa penggunaan fotografi dalam penciptaan seni oleh kalangan seniman muda pada tahun 1975. Oleh karenanya, pada saat itu masyarakat berangsur-angsur sudah menerima foto menjadi bagian dari perkembangan seni rupa itu sendiri.

Efek domino dari konsep yang dibawa oleh GSRB mulai menjalar dan menular ke dalam ranah seni rupa di Indonesia. Seniman GSRB menyuarakan bahwa sudah seharusnya seni melibatkan sosial, seni yang dekat dengan lingkungan sekitar, seni yang menolak pengkhususan, seni yang memiliki gairah dalam berkomunikasi, seni yang berpihak kepada rakyat, dan seni yang memiliki semangat bereksperimen[16] (Supangkat, 1979: 3). Oleh sebab itu, pada beberapa tahun berikutnya GSRB kembali menunjukkan sikap dalam berkeseniannya.

Pada awal tahun 1977, tepatnya pada tanggal 23 hingga 28 Februari 1977, GSRB kembali mengadakan pameran keduanya yang bekerja sama dengan

[16] Dalam hal ini pengaruh dari adanya GSRB mulai masuk pada sanggar remaja di Jakarta pada masa itu. Selain itu, konsep yang ditawarkan GSRB masuk sebagai mata pelajaran baru di dalam kurikulum departemen Seni Rupa ITB (Supangkat, 1979: 3).

Dewan Kesenian Jakarta (DKJ)[17] yang di selenggarakan di Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Dalam perhelatannya, pameran kali ini diikuti oleh lebih banyak peserta dari pameran sebelumnya, yakni 18 seniman. Adapun beberapa nama peserta baru yang turut andil dalam pameran ini, di antaranya: Dede Eri Supria, Agus Cahyono, Satyagraha, Nyoman Nuarta, Ronald Manulang, Wagiono, dan S. Prinka. Sedangkan sisanya merupakan 11 seniman GSRB yang pertama, yakni: Bachtiar Zainul, B. Munni Ardhie, Ris Purwana, Harsono, Hardi, Siti Adiyati, Nanik Mirna, Pandu Sudewo, Jim Supangkat, Anyool Broto, dan Muryoto Hartoyo (*Kompas,* 22 Februari 1977: 5 & Supangkat, 1979: 3).

Gambar 5. 6. Karya lukisan dari Dede Eri Supria yang ditampilkan di pameran GSRB 1977.
(Sumber: Supangkat, 1979: 28).

Dalam pelaksanaannya, sikap yang diambil Seniman GSRB terhadap dunia seni rupa pada saat sama seperti pameran pertamanya yang berpendapat bahwa seni rupa Indonesia mengalami berbagai bentuk krisis, baik itu konsep, penilaian, pemikiran, bahkan dalam cara berkarya dan mengkomunikasikannya. Oleh karenanya, hendaklah meneliti kembali yang telah dilalui ataupun yang akan

[17] Penyebutan Dewan Kesenian Jakarta selanjutnya akan menggunakan singkatan DKJ.

segera dijalankan, supaya tumbuh suatu akar dan semangat yang lebih solid untuk dilanjutkan kemudian hari (*Kompas,* 22 Februari 1977: 5).

Dua tahun setelahnya, tepatnya pada 9 sampai 20 Oktober 1979, seniman GSRB kembali mengadakan pameran di Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Pameran ini merupakan pameran yang ketiga sekaligus pameran terakhir atas nama GSRB. Hardi, dalam diskusi yang diadakan pada 18 Oktober, mengatakan bahwa pameran ini merupakan pamerannya yang terakhir bersama dan pameran GSRB sudah selayaknya untuk diakhiri. Jim berpendapat bahwa alasan bubarnya GSRB sebenarnya wajar dan sehat saja, karena gerakan ataupun semacamnya tidak mudah bertahan lama. Selain itu, predikat "Gerakan Seni Rupa Baru" sering kali menjadi beban bagi personil GSRB. Hal itu disebabkan masing-masing dari mereka masih memikirkan apakah karya yang dibuat masuk dalam kategori seni rupa baru atau bukan. Oleh karena itu, Jim berharap bahwa mereka dan meneruskan pergulatan mereka dalam berkesenian, tanpa harus menanggung beban yang seragam demi memperkaya Kesenirupaan Indonesia (*Kompas,* 22 Oktober 1979: 3).

Munculnya GSRB dalam kancah seni rupa di Indonesia membuka ruang bagi media-media baru di luar batasan *high art* seni rupa modern Indonesia. Hal itu membuat media tersebut terus dipakai dalam praktik seni rupa Indonesia, termasuk fotografi pada aktivitas seni rupa kedepannya. Meskipun penggunaan media fotografi belum digunakan secara utuh diperlihatkan dalam pameran-pameran GSRB, namun pada praktik seni rupa selanjutnya turut melibatkan medium fotografi dalam proyek berkesenian. Oleh sebab itu, pameran GSRB menjadi benang merah yang bagi perkembangan fotografi seni di Indonesia pada masa selanjutnya.

Pada era 1980-an, tepatnya di Kota Bandung, muncul sebuah gerakan kolektif untuk meredam hegemoni foto berbasis salon yang bernama Forum Fotografi Bandung (FFB)[18]. FFB adalah sebuah gerakan dengan minat dan latar belakang yang beragam, yang tertarik pada penggunaan medium fotografi dengan pendekatan lain di luar kerangka estetika fotografi salon yang ditawarkan oleh

---

[18] Pada penyebutan Forum Fotografi Bandung selanjutnya menggunakan singkatan FFB.

PAF. FFB juga merupakan perkumpulan fotografer yang kolektif pertama di Indonesia yang menempatkan dirinya sebagai fotografi seni di luar definisi yang dibawa klub-klub foto amatir. FFB pada saat itu dapat dikatakan sebagai antitesis dari foto salon (Wubin, 2016: 72).

FFB mengadakan pertemuan untuk pertama kalinya pada 1984. Setelah mengadakan pertemuan tersebut, mereka membuat sebuah pameran alternatif pertamanya yang berlangsung pada 1986. Pameran tersebut diberi nama Pameran Foto Forum Alternatif Bandung. Pameran ini diadakan pada tanggal 18-23 April 1986, yang berlokasikan di Aula Cedust, PPKIP, Jl. Purnawarman 32, Bandung. FFB didirikan pada 3 Januari 1986 dengan tujuan yang terefleksikan dalam pameran ini yang mengangkat tema “Forum Alternatif”. Meskipun tidak mencakup keseluruhan, pameran ini menawarkan suatu alternatif atau tren baru dalam fotografi pada masa itu (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 1). Di samping itu, tujuan diadakannya pameran ini adalah untuk menegaskan eksistensi FFB dan mencoba memperluas wawasan masyarakat terhadap sisi lain dari fotografi melalui karya-karya yang dipamerkan melalui karya forum (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 6).

Pada pameran ini, FFB menyajikan alternatif pandangan terhadap fotografi sebuah suatu wujud rupa yang memiliki nilai estetik sejajar dengan seni-seni lainnya. Alternatif tersebut berangkat dari berbagai aspek dalam fotografi itu sendiri, seperti penampilan objek yang acapkali luput dari pemotretan, pengambilan sudut pandang yang dianggap tidak lazim, serta pengoptimalan komposisi yang sebenarnya sangat luas dan beragam komposisi di luar keseimbangan yang khas. Mereka juga menyajikan karya-karya fotografi yang di perlihatkan dalam pameran, misalnya karya fotografi yang dirancang dengan unsur dalam iklan sebagai suatu desain yang dirancang oleh fotografernya. Tentunya masih ada unsur-unsur lain yang dapat diangkat sebagai alternatif, meskipun istilah baru bukan berarti belum pernah ada sebelumnya (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 1).

Disampaikan oleh Ray bahwa pameran FFB pertama merupakan pameran yang sangat eksperimental, walaupun tidak semua karya foto yang dibuat secara

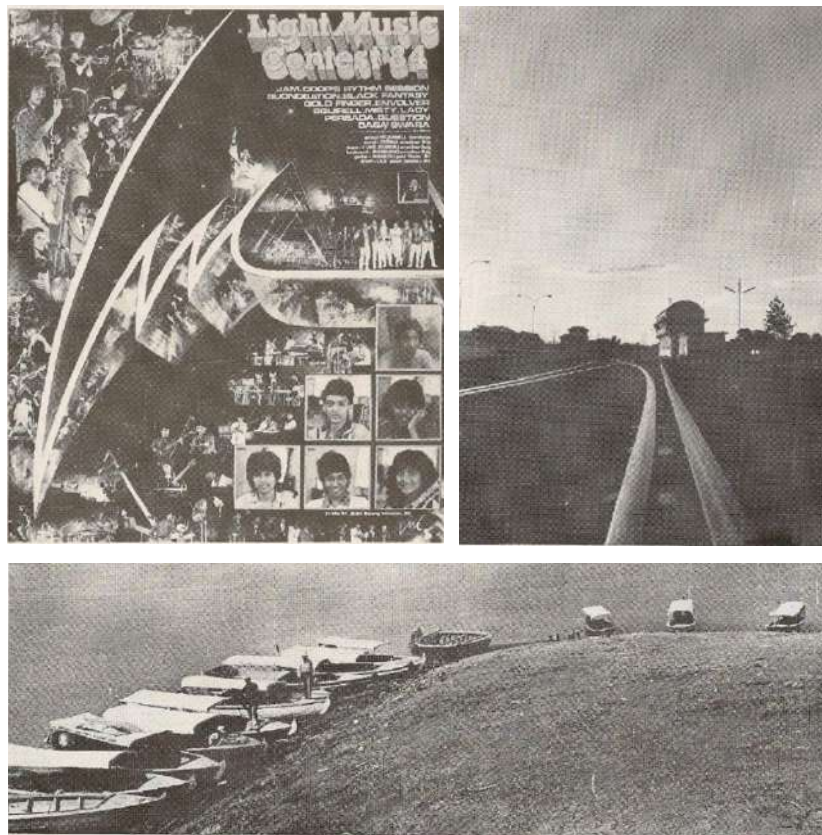
eksperimental. Selain itu, karya yang dipamerkan dibuat dari berbagai disiplin genre, seperti: salon, *wedding, potrait, landscape*, seni rupa, dan lainnya (Wawancara dengan Ray Bachtiar, 8 Maret 2022). Oleh sebab itu, kegiatan ini dapat memperbanyak perbendaharaan karya seni dan budaya, meningkatkan kegairahan para seniman foto, serta mengembangkan aspirasi masyarakat terhadap seni foto.

Pada perkembangannya, FFB beranggotakan 25 orang. Anggota FFB sendiri terdiri dari berbagai profesi pekerjaan, seperti mahasiswa, pekerja kreatif, hingga fotografer. Namun selama pameran ini, sebanyak 22 anggota berpartisipasi menjadi peserta pameran, beberapa di antaranya adalah Sjuaibun Iljas[19], Ray Bachtiar Dradjat[20], dan Hari Krishnadi[21] (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 5).

---

[19] Sjuaibun belajar memotret sejak 1980 saat bergabung PAF. Ia pernah mengikuti beberapa pameran di berbagai kota. Pada pameran ini ia menampilkan karya, yaitu: Terbungkuk, Pedagang Seni, Parkir, Sayang Anak, Ballerina, Solo Karier, Lingkaran Kehidupan, Menunggu Giliran, Pessimist, dan Mencari dalam Gelap (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 9).

[20] Ray merupakan jebolan Seni Rupa ITB jurusan Desain Grafis angkatan 1979. Pada pameran ini, ia menampilkan karya berupa kolase foto grup musik (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 13).

[21] Pria yang pernah mengenyam pendidikan di Fakultas Hukum Unpad, belajar memotret secara otodidak. Ia juga berkecimpung di bidang musik. Pada pameran ini, ia menampilkan karya yang berjudul Rel, Gardu dan Langit Biru, Musik Barok Anno 1986, Dilarang Memotret, Weber I, Rumah Susun, Perahu Lambo, Weber II, Citarum 1986, Christoper Lauer, Meyakinkan, Phobe Carrai, Dua Generasi, Twilight, Senyum, Rehearsal (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 19).

Gambar 5. 7. (kiri-atas): Karya foto dari Ray Bachtiar Dradjat.
(Sumber: PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 13).
Gambar 5. 8. (kanan-atas): Karya foto dari Hari Krishnadi.
(Sumber: PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 19).
Gambar 5. 9. (bawah): Karya foto dari Sjuaibun Iljas.
(Sumber: PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 9).

Pameran ini mendapatkan dukungan dari berbagai pihak, termasuk dukungan dari Walikotamadya Tingkat II Bandung pada saat itu, Ateng Wahyudi. Kemudian, dukungan juga dating dari Direktur Pusat Perhimpunan Kebudayaan Indonesia Prancis (Cedust Alliance Francaise), Francois Baltzer. Lalu, dukungan dari ketua Federasi Perkumpulan Senifoto Indonesia (FPSI), R.M. Soelarko, penggiat fotografi, A. D. Pirous, serta masyarakat penikmat seni (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 2-4).

Meskipun mendapatkan dukungan dari berbagai pihak, namun ada perbedaan pandangan terhadap konsep besar pameran FFB ini, misalnya Soelarko. Dalam sambutan katalog pameran FFB, Soelarko menyampaikan pandangan tegasnya terhadap fotografi dan seni. Ia mempertanyakan pernyataan awal FFB

yang mengatakan: “Mencari tren atau alternatif baru, tentunya di samping yang sudah ada, serta penerapan secara optimal kaidah seni rupa”. Hal ini mengindikasikan adanya keinginan untuk mengembangkan fotografi sebagai seni, dan seni yang bebas dari ikatan teknik fotografi (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 4).

Soelarko juga memberikan pandangannya mengenai kriteria yang dikaitkan dengan fotografi. Ia mengatakan bahwa foto yang dibuat ataupun dihasilkan tanpa kamera dengan menggunakan teknik dan proses fotokimia dapat disebut sebagai fotografi. Namun, jika foto itu dikombinasikan dengan lukisan atau cat dalam gambar tersebut, dapat disebut seni rupa, tetapi bukan fotografi. Gambar foto yang dibuat dengan cara menempelkan potongan-potongan foto, di samping sobekan-sobekan kertas koran, tidak dapat dikatakan sebagai fotografi melainkan seni rupa dengan teknik kolase (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 4).

Selanjutnya, segala manipulasi dalam pemotretan atau pencetakan foto yang dilakukan dengan menggunakan teknik dan proses fotokimia dapat diterima sebagai fotografi, seperti penggunaan berbagai macam filter, proses *double* negatif film, *sandwich, multiple exposure,* pembalikan proses, solarisasi dan posterisasi. Meskipun teknik dan proses tersebut tidak dikehendaki dalam bidang-bidang fotografi tertentu seperti fotografi jurnalistik. Untuk kepentingan ekspresi seni, fotografi memiliki ruang lingkup yang cukup luas, meskipun memiliki batasan dengan seni lukis. Menggabungkan seni lukis dengan fotografi dapat diterima dalam konteks seni lukis, akan tetapi tidak dapat diterima dalam konteks seni fotografi. Jika hal tersebut diperbolehkan, maka fotografi telah kehilangan karakteristiknya dan lebih baik dileburkan dengan seni rupa (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 4).

Disampaikan oleh Soelarko bahwa keberadaan batasan-batasan dan kriteria yang ditentukan oleh fotografi adalah hal yang penting dalam perkembangan dan kemajuan fotografi itu sendiri. Sikap FFB akan menentukan apakah mereka tetap menjadi bagian dari keluarga FPSI atau tidak. FPSI melindungi dan memajukan seni foto, bukan seni lukis atau seni rupa. Jika FFB

berpijak pada dua daerah, yakni seni foto dan seni lukis maka alangkah baiknya mereka bergabung dengan perkumpulan seni rupa, bukan FPSI (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 4).

Pernyataan yang dilontarkan oleh Soelarko bertolak belakang dengan pandangan A.D. Pirous, selaku penasihat FFB. Ia mendukung usaha yang dilakukan oleh anak-anak FFB. Ia mengatakan bahwa FFB sebagai salah satu wadah kegiatan kreatif kaum muda yang memiliki peran penting dalam memberikan kontribusi untuk menjadikan Bandung sebagai kota pendidikan dan kebudayaan. Sejak 1950, Bandung dianggap sebagai salah satu pelopor gerakan seni rupa modern di tanah air, dan fotografi sebagai salah satu bentuk media ungkapan seni visual yang sedang berkembang. Pada masa itu, dunia seni fotografi sedang menunggu munculnya semangat baru yang dapat menambah keragaman bentuk ekspresi yang selama ini cenderung terbatas pada karya fotografi salon. Pencapaian yang telah dicapai oleh fotografi salon, baik dalam hal teknik, tema, dan ekspresi telah memberikan ciri khas dari adanya seni fotografi Indonesia saat ini (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 5).

Keadaan stagnan inilah yang menciptakan suasana monoton dan menghambat semangat dalam untuk munculnya opsi lain dalam praktik fotografi yang lebih bebas, abstrak dan eksperimental. Hal tersebut baik dalam penggunaan teknik ataupun penyampaian bahasa visual yang dimiliki fotografi. Melihat keragaman bentuk pengungkapan dalam bidang seni lukis Indonesia, dapat memberikan kepercayaan akan kemungkinan yang sama untuk perkembangan fotografi seni di Indonesia (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1986: 5).

Pernyataan yang diucapkan oleh Soelarko maupun A.D. Pirous tentu berhubungan dengan definisi mengenai fotografi seni dan seni fotografi. Kedua istilah ini memiliki komparasi yang begitu signifikan. Karena, apabila salah memahami definisi keduanya, maka akan terpeleset dalam suatu pemahaman yang salah.

Disampaikan oleh Aminuddin bahwa seni fotografi dan fotografi seni merupakan dua istilah yang sangat licin. Seni fotografi merujuk kepada hasil

karya fotografi yang mengutamakan akan keindahan pada objek di dalamnya. Seni yang dihasilkan dari seni fotografi adalah kemampuan atau kecakapan pemotret dalam mengaplikasikan fotonya menggunakan teknologi yang ada pada kamera, baik dalam bukaan atau diafragma, dan memperhitungkan intensitas cahaya yang masuk. Dengan demikian, wacana seni fotografi termasuk dalam koridor foto-foto salon, yang mana hasilnya hanya untuk menggugah suatu hal yang indah (Dhian, 2015).

Enin Supriyanto menuturkan bahwa fotografi salon meminjam kerangka estetika lukisan. Ia juga mengatakan:

> "apa yang paling sering kita lihat di Indonesia, bagaimanapun, adalah gambar yang dicetak pada kertas foto yang khusus. Akhir-akhir ini, kita juga telah melihat cara kerja dari fotografi telah dipaksa secara fisik untuk tampil sebagai lukisan rasanya foto itu hanya benar dan sah jika dicetak di atas kanvas besar, yang kemudian dibingkai dan dipasang di dinding seperti lukisan" (Wubin, 2016: 64).

Berbeda dengan pemahaman tentang definisi terhadap fotografi seni. Fotografi seni berusaha untuk melampaui itu, tidak melulu seputar pemandangan yang bagus, akan tetapi apa yang disampaikan dengan karya foto yang dibuat. Meskipun karya fotografi seni terlihat objek yang buruk, karya tersebut juga memiliki nilai-nilai keindahan. Fotografi seni merujuk kepada foto-foto yang eksperimental dan memiliki gagasan, sehingga masuk dalam lingkup foto seni rupa. Pernyataan yang disampaikan Aminuddin mengenai dua kategori tadi merujuk kepada gagasan yang disampaikan oleh Arsath dan Kusnadi, seniman era 1950-an (Dhian, 2015).

Henrycus mengatakan bahwa seni fotografi lebih kepada bagaimana membuat foto yang dianggap indah dan ideal. Pembuatan foto tersebut menggunakan pendekatan teknis yang jeli. Prioritasnya adalah bagaimana pencapaian teknis yang ideal menciptakan dengan menggunakan komposisi pada fotografi. Berbeda dengan fotografi seni, komposisi dalam fotografi seni menjadi aturan untuk mengindahkan sebuah intensi yang mana bisa jadi komposisi itu dibuat amat sangat mengganggu. Hal itu bertujuan untuk sengaja dibuat mengganggu, dengan pertimbangan pesan apa yang disampaikan pada foto dan

komposisi menjadi pendukung tersebut. Oleh karena itu, penguasaan komposisi pada fotografi seni lebih kompleks (Wawancara dengan Henrycus Napitsunargo, 12 juli 2010).

Henrycus juga menambahkan bahwa dalam materi yang ada dalam fotografi seni menjadi begitu penting jika dibandingkan dengan seni fotografi. Pada seni fotografi lebih mencari sesuatu objek yang memanjakan mata, dramatis, dan tidak berlebihan terhadap objek yang ditampilkan pada foto. Berbeda dengan fotografi seni yang mementingkan eksekusi pada foto, apakah foto itu sengaja dibuat hancur atau tidak. Oleh karena itu, *software* dan *hardware* dalam fotografi seni menjadi pendukung yang penting. Intensi yang dimiliki seniman dan gagasan yang ditawarkan harus jelas dalam fotografi seni (Wawancara dengan Henrycus Napitsunargo, 12 juli 2010).

Pengkategorian mengenai seni fotografi dan fotografi seni yang dilakukan oleh Arsath dan Kusnadi memberikan dampak yang panjang bagi wacana fotografi pada dekade-dekade setelahnya. Meskipun demikian, Arsath sudah membangun dua pemahaman yang berbeda dan diteruskan oleh Kusnadi bahwa seni fotografi dan fotografi seni adalah dua pemahaman yang bertolak belakang. Seperti contoh, orang membedakan hasil lukisan pemandangan yang dihasilkan untuk memenuhi dinding-dinding hotel dan mana hasil lukisan pemandangan yang dibuat oleh Sudjojono, yang sangat analitik tentang realitas yang ada di depannya. Hal tersebut merupakan suatu perbedaan yang begitu tajam (Dhian, 2015).

Delapan tahun setelah bubarnya GSRB, pada 1987, beberapa seniman GSRB kembali membuat proyek bersama. Pameran ini diberi nama “Seni Rupa Baru Proyek I: Pasaraya Dunia Fantasi”. Pameran ini dilaksanakan pada tanggal 15-30 Juni 1987 di Galeri Taman Ismail Marzuki, Jakarta (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987). Pengambilan nama Pasaraya Dunia Fantasi memiliki arti layaknya simulasi supermarket versi Indonesia yang bergaya kaki lima dengan konsep dunia fantasi, dan menempatkan pengunjung sebagai bagian dari karya (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 36).

Pameran Pasaraya Dunia Fantasi adalah manifestasi dalam eskplorasi, menentang eletisme, dan membangkitkan plurarisasi seni rupa yang menoleh ke dalam karya seni rupa sehari-hari. Titik puncaknya ialah karya situasi, kebudayaan massa dan desain. Meskipun demikian, tidak semua karya seni rupa sehari-hari dirangkum dalam pameran ini. Akan tetapi, pameran tersebut menampilkan karya seni rupa sehari-hari yang hanya mengandung simbol-simbol urban masyarakat kota yang hanya dapat ditemukan pada pasar raya (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 16).

Pengambilan istilah Proyek I ialah ungkapan untuk program kerja kooperatif yang menjadikan proses kesenirupaan sebagai proses dan kegiatan sehari-hari yang dikerjakan secara berlanjut. Tahap teknis dalam pekerjaan tersebut dilakukan melalui tiga tahap. Pertama, tahap inventarisasi dari produk rupa yang terlihat di jalanan, pasar, sekolah koran, serta iklan jalanan. Kedua, upaya pengumpulan dan pemilihan obyek-obyek yang akan diolah. Terakhir adalah persiapan pembuatan karya seperti stiker, kaos bergambar, iklan, komik, maupun grafiti yang didasari oleh telaah kesenirupaan, serta mempersiapkan desain ruang pameran. (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 2)

Desain ruang dan suasana yang ditampilkan pada pameran ini diambil dari keadaan pasar swalayan. Hal tersebut dikarenakan pasar swalayan adalah tempat bertemunya jenis barang maupun segala rupa yang menjadi kebutuhan masyarakat. Pasar menjadi tumpuan bagi kehidupan masyarakat, pusat kebutuhan, pusat gerak, serta pusat khayal. Pasar juga berfungsi sebagai lokasi produksi barang-barang massal yang hadir dalam berbagai bentuk. Barang-barang ini menampilkan variasi dalam bentuk, warna, dan gaya. Bentuk-bentuk dan ekspresi visual inilah yang menarik minat dari anak-anak GSRB untuk melahirkan Pasaraya Dunia Fantasi (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 1).

Pameran Pasaraya Dunia Fantasi 1987 memperlihatkan sosok yang begitu jelas. Mereka mengenalkan sebuah pameran dalam konsep proyek yang dikerjakan oleh para pendukung. Mereka yang terlibat dalam proyek ini berkecimpung sebagai perancang grafis, pelukis, pemain teater, penulis, pengajar,

wartawan, dan fotografer yang dekat dengan dunia seni rupa (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 36).

Kelompok Pameran ini berasal dari tiga kota, yakni: Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta. Mereka mempersiapkan pameran itu sejak Oktober 1986. Biasanya, setiap hari Kamis malam mereka berkumpul di Jl. Pejompongan Raya No. 23, Jakarta, yang merupakan dapur bagi para seniman yang ikut andil dalam Pasaraya Dunia Fantasi (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 2). Adapun peserta pameran Pasaraya Dunia Fantasi ini, di antaranya: Bernice, Gendut Riyanto, Jim Supangkat, Priyanto Sunarto, S. Malela Maharga Sare, Dede Eri Supria, Dadang Christanto, Harsono, Harris Purnama, Wienardi, Siti Adiyati, Oentarto H, Taufan, S. Chandranegara, Sanento Yuliman, Rudi Indonesia, dan Fendi Siregar (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 38).

Aminuddin (Dhian, 2015) mengatakan meskipun fotografi belum utuh ditawarkan sebagai seni, tetapi fotografi dibantu oleh media-media lain dalam eksistensinya pada dunia seni rupa. Terlihat bahwa fotografi sudah tidak asing sejak masa 1970-an, yang mana hal itu mempengaruhi era berikutnya pada 1980-an, khususnya pada Pasaraya Dunia Fantasi 1987 yang menjadikan fotografi sebagai seni sudah semakin tegas. Pernyataan yang diucapkan oleh Aminuddin diperkuat lagi oleh perkataan Jim Supangkat. Jim dalam wawancaranya, mengatakan media fotografi pada Pasaraya Dunia Fantasi sangat jelas terlihat. Hal tersebut dibuktikan dengan adanya keterlibatan fotografer seperti Fendi Siregar (Arsip Raws Syndicate Wawancara dengan Jim Supangkat, 2015).

Fendi merupakan lulusan Fakultas Publisistik yang kini menjadi Fakultas Komunikasi di Universitas Padjadjaran. Pada tahun 1973, karirnya sebagai seorang fotografer dimulai. Pada saat itu, Fendi termasuk di antara beberapa fotografer yang berusaha menghasilkan foto dengan sentuhan citra seni lukis. Selain sebagai fotografer, Fendi juga memiliki reputasi sebagai perancang grafis dan perancang kover majalah, sehingga ia memiliki banyak teman dari kalangan seniman dan desainer. Eksplorasi gaya fotografinya yang terhubung dengan seni rupa mendorongnya untuk mencoba berbagai manipulasi pada foto-foto yang dihasilkannya. Hal tersebut dilakukan supaya mendapatkan efek visual dengan

mengikuti prinsip eksplorasi idiom yang bergaya seni (Mohamad & Bujono, 1994: 68).

Meskipun demikian, Pada 1980-an Fendi meninggalkan eksperimental tersebut dan kembali membuat karya foto bergaya jurnalistik. Lalu, ia secara tidak langsung ia mengembangkan kecakapannya dalam menghasilkan foto-foto sederhana, tanpa manipulasi dan hamper tanpa teknik fotografi yang rumit. Oleh karena itu, foto yang dihasilkan Fendi menjadi berkembang. Selanjutnya, Fendi aktif melakukan perjalanan ke berbagai daerah di Indonesia untuk mendokumentasikan berbagai kejadian yang terjadi dalam masyarakat sekitar (Mohamad & Bujono, 1994: 68).

Fendi mengatakan bahwa ia mengikuti proyek Pasaraya Dunia Fantasi setelah diajak oleh Jim Supangkat dan FX Harsono. Jim dan Harsono ingin memasukkan fotografi ke dalam seni rupa baru, karena pada masa itu fotografi belum dianggap ke medan seni rupa Indonesia. Fendi juga berpendapat ia dapat diterima ke dalam proyek seni rupa baru karena karya fotografi yang ia buat melanggar peraturan fotografi yang diusung oleh wacana fotografi salon. Adapun wacana tersebut ialah mementingkan suatu foto dengan penggunaan teknis fotografi untuk menangkap objek yang indah. Pada Pasaraya Dunia Fantasi ini, Fendi membuat karya yang masuk ke dalam proyek bersama yang dikumpulkan dan dipamerkan di depan umum (Wawancara dengan Fendi Siregar, 5 Juni 2022). Oleh sebab itu, pada masa ini fotografi sudah mulai diikutsertakan di lingkup seni rupa Indonesia sebagai media dalam berkesenian.

Gambar 5. 10. Beberapa karya yang ditampilkan dalam proyek seni Pasaraya Dunia Fantasi 1987.
(Sumber: Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 8, 12 & 13).

Proyek Pasaraya Dunia Fantasi 1987 terbilang sukses bukan hanya keterlibatan para seniman yang terlibat, tetapi proyek ini juga mendapatkan bantuan berupa dana, sponsor, dan kerja sama dari berbagai pihak. Pertama, bantuan sekaligus sambutan hangat dari pimpinan Kompas, Jakob Oetama. Pemikiran tentang memperkenalkan aktivitas seni rupa baru yang mempertemukan kelompok GSRB dengan sponsor utama mereka. Kedua, beberapa penulis memberikan sumbangsihnya berupa pemikiran mengenai seni rupa dalam memperkaya isi katalog pameran tersebut, seperti: Arief Budiman, Emmanuel Subangun, dan Soetjipto Wirosardjono. Ketiga, dukungan dari Dewan Kesenian Jakarta, serta Kelompok Teater Koma yang turut andil dalam menyukseskan dan menghidupkan pameran ini (Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta, 1987: 2).

Pada 1988, FFB kembali mengadakan pameran untuk kedua kalinya. Pameran foto ini bernama Forum Ekspresi yang bekerja sama dengan Pusat Perhimpunan Kebudayaan Indonesia. Pameran itu diselenggarakan di di Aula

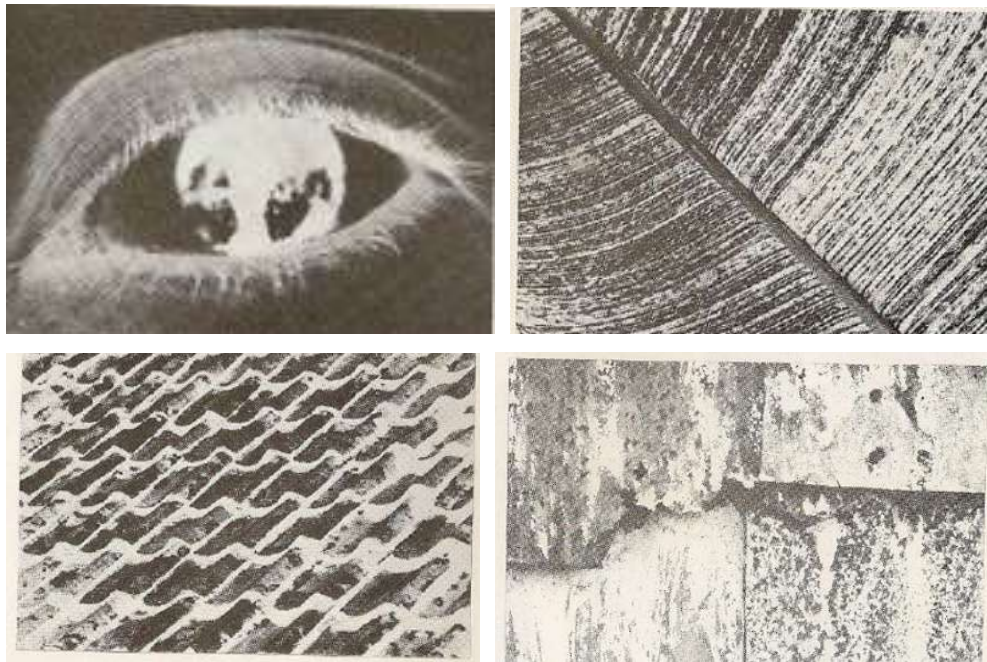
Cedust PPKIP, Jl. Purnawarman, No. 32, Bandung, pada 2-5 April 1988. Pameran FFB kedua ini mendapatkan dukungan dari Walikota Madya Kepal Dt. II Bandung, Ateng Wahyu, dan Direktur Centre Culturel Francais De Bandung, Francois Baltzer. Pameran foto tersebut juga dilaksanakan dalam rangka memeriahkan Hari Jadi Kota Bandung yang ke-82 (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1988: 1-3).

Dalam pengantar katalognya, pameran ini menjabarkan bahwa fotografi digunakan sebagai media pengungkapan gagasan. Pada pameran ini juga, setiap seniman maupun fotografer tampil dengan gaya dan opini pribadi masing-masing. setiap karya yang ditampilkan merupakan gagasan dari pemotret berdasarkan pengalaman dan kehidupannya. Oleh karena itu, fokus utama dari pameran ini adalah gagasan dan pribadi, bukan definisi ataupun kriteria (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1988: 1).

Pameran kedua BFF ini diikuti oleh sebagian besar peserta pameran FFB yang pertama. Selain itu, turut pula fotografer yang baru masuk menjadi peserta pameran FFB, seperti: Krisna 'Ncis' Satmoko[22] dan Tiarma Sirait. Karya yang ditampilkan pada pameran foto forum ekspresi ini berjumlah 86 foto (Wubin, 2016: 72).

Pada masa itu, anggota FFB tidak hanya berminat ke fotografi saja. Mereka juga mempelajari ilmu disiplin lain, seperti: Jurnalistik, seni, musik, dan lain sebagainya. Akibat mereka menggunakan berbagai macam pendekatan berdasarkan ilmu disiplin yang mereka pelajari, FFB tidak memiliki posisi yang tematik atau konseptual yang koheren dalam menyelaraskan praktik fotografinya. Seperti contoh, Ray Bachtiar dan Krisna 'Ncis' Satmoko menggunakan manipulasi analog, montase, serta proses silang dalam membuat karyanya, Marintan menggunakan tubuhnya sebagai objek foto, serta Jirman menggunakan konsep potret model (Wubin, 2016: 72).

---

[22] Ncis mulai mengenal dunia fotografi sejak bangku Sekolah Menengah Pertama. Ncis mengenyam pendidikan fotografinya saat kuliah di Sinematografi di Institut Kesenian Jakarta pada akhir 1986. Pada pameran FFB yang kedua, Ncis menampilkan karya yang berjudul Pagi Hari 5.45, Pengambilan: Pagi Hari 6.15, Sumber Cahaya Dari Jendela Pagi 6.30, Siang Hari Pukul 10.00 – 11.00, dan Sore Hari Menjelang Sunset (PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1988: 13).

Gambar 5. 11. Beberapa karya foto yang ditampilkan pada pameran FFB kedua. (Sumber: PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung, 1988: 22).

Setelah pameran kedua, beberapa anggota FFB pun menumbuhkan praktik fotografinya di masa selanjutnya. Seperti, Ray dan Krisna pada akhir 1980-an, bekerja untuk Majalah Tiara, sebuah majalah populer yang berfokus pada Psikologis. Mereka dalam membuat karya visualnya menggunakan pendekatan manipulasi analog. Sementara itu, Marintan menggunakan fotografi sebagai medium untuk merekam intervensi serta foto-fotonya bertindak sebagai awal permulaan pada karya-karya selanjutnya. ia mengadopsi praktik multiform yang pada saat itu telah berkembang dengan menggabungkan pertunjukan tari, suara, instalasi, serta pembuatan objek (Wubin, 2016: 73).

Memasuki pertengahan 1990-an, FFB akhirnya mulai meredup. Hal itu disebabkan oleh perbedaan karir beberapa anggota FFB. Beberapa dari mereka hijrah ke ibukota, untuk memanfaatkan peluang komersial dalam meniti karir pada bidang fotografi dan seni (Wubin, 2016: 73). Bahkan, ada beberapa dari mereka yang berpindah dari fotografi ke musik maupun seni pertunjukan. Setelah

bubarnya FFB, acuan utama dalam fotografi dalam konteks seni tetap di pegang oleh PAF yang berbasis foto salon (Wubin, 2016: 103).

Pameran yang diselenggarakan oleh FFB, baik pameran yang dilaksanakan pada 1986 maupun 1988, merupakan sebuah bentuk pemberontakan terhadap dominasinya fotografi salon yang dibawa oleh PAF. Mereka menggunakan berbagai macam teknik dan pendekatan fotografi yang berbeda dari foto-foto yang dihasilkan oleh PAF. Meskipun FFB tidak menyatakan secara gamblang bahwa pergerakan mereka masuk dalam koridor fotografi seni, namun kegiatan mereka memiliki tendensi ke arah eksperimen seni rupa. Dalam periode berikutnya, beberapa fotografer dari anggota FFB berturut-turut diundang dalam pameran-pameran seni rupa pada periode berikutnya. Oleh karena itu, munculnya FFB merupakan suatu hal yang penting bagi perkembangan fotografi seni di Indonesia.

BAB VI

DINAMIKA PERKEMBANGAN FOTOGRAFI SENI DI INDONESIA

Pada periode 1989 sampai 2012, beberapa faktor mempengaruhi perkembangan fotografi seni di Indonesia. Munculnya pendidikan fotografi, galeri seni, ruang alternatif, serta instansi seni menjadi faktor dalam berkembangnya fotografi seni. Bab ini berfokus pada perkembangan fotografi seni di Indonesia yang terbagi menjadi dua babak, yaitu periode 1989-1999 dan periode 2000-2012.

6.1. Perkembangan Fotografi Seni di Indonesia (1989-1999)

Pada era 1990-an intensitas wacana praktik fotografi seni semakin berkembang. Salah satu faktor perkembangan fotografi seni di Indonesia yang sangat besar pada masa 1990-an adalah munculnya jurusan fotografi pada kampus-kampus seni maupun swasta yang menjadi pemantik dalam wacana praktik fotografi seni. Beberapa perguruan tinggi membuka jurusan atau program strata D-3 atau S-1.

Yudhi (Tadjib, 2015: 50) mengemukakan pembagian mengenai perubahan penting dalam fotografi kontemporer pada era 1990-an. Perubahan itu mengenai pengamatan terhadap lanskap mutakhir yang tidak lepas Faktor-faktor berikut:

1. Teknologi internet dan pengalaman fragmentasi yang dihadirkannya sebagai manifestasi semangat zaman saat ini.
2. Meningkatnya praktik fotografi dalam konteks kolektif atau gerakan.
3. Kaburnya dinding pemisah antara seni dan fotografi (yang sebelumnya dikategorikan sebagai foto jurnalistik) yang terjadi akibat meningkatnya aksesibilitas.
4. Hilangnya produksi pengetahuan seputar fotografi dalam cakupannya yang luas, termasuk penilaian (dalam konteks museum dan kritik), serta keberlanjutan pendidikan (melalui sekolah dan riset).

Pada 1992, Institut Kesenian Jakarta (IKJ)[23] mendirikan program diploma fotografi pertama di Indonesia (Wubin, 2016: 73; Isabella, 2015: 116-117). Kemudian Pada 1994, Fakultas Seni Media Rekam (FSMR) Institut Kesenian Indonesia (ISI)[24] Yogyakarta, membuka program studi fotografi (Marah, 2008: 122). ISI Yogyakarta menjadi kampus pertama di Indonesia yang menawarkan gelar sarjana di bidang fotografi.

Universitas Pasundan (Unpas)[25] yang ada di Bandung juga membuka jurusan untuk program sarjana Fotografi pada 1996. Jurusan ini didirikan oleh Komar Hanafie, Dayat Ratman, serta Leonardi Rustandi. Pada awal berdirinya, jurusan fotografi di Unpas sangat dipengaruhi oleh pemikiran dari PAF yang mengutamakan penekanan terhadap estetika dan teknik. Akibat pengaruh tersebut, terjadinya protes dari mahasiswa terhadap jurusan fotografi yang menyebabkan diangkatnya Harry Reinaldi, alumnus Unpas menjadi Kepala Departemen Fotografi dan Film. Pada masa tugasnya, ia mengajak Adhya S. Ranadireksa, dan Henrycus Napit Sunargo untuk mengembangkan program studi dengan peningkatan terhadap pendekatan seni, antropologi visual, serta manajemen produksi (Wubin, 2016: 103). Munculnya Pendidikan fotografi di beberapa perguruan tinggi melahirkan seniman dan fotografer yang ikut andil dalam rangkaian kegiatan seni rupa dengan menggunakan medium fotografi pada periode berikutnya.

Mahasiswa FSMR ISI Yogyakarta yang mengambil jurusan fotografi diwajibkan belajar menciptakan karya foto dengan disiplin fotografi jurnalistik, komersial dan ekspresi. Meskipun FSMR memiliki jurusan fotografi pertama yang menawarkan gelar kesarjanaan S-1 di Indonesia, kurikulum fotografi dirumuskan sambil meraba-raba. Hal tersebut lantaran tidak adanya model pendidikan formal yang bisa dijadikan rujukan. Pengajar jurusan fotografi FSMR ISI Yogyakarta ini berasal dari orang-orang yang menekuni hobi fotografi, pemilik studio foto, serta dosen seni patung dan seni lukis. Oleh karena itu, Beberapa mahasiswa lulusan jurusan ini mengungkapkan bahwa banyak dosen pada saat itu belum memiliki

---

[23] Pada penyebutan Institut Kesenian Jakarta selanjutnya akan menggunakan singkatan IKJ.
[24] Pada penyebutan Kesenian Indonesia selanjutnya akan menggunakan singkatan ISI.
[25] Pada penyebutan Universitas Pasundan selanjutnya akan menggunakan singkatan Unpas.

kompetensi dalam teknik mencuci film dengan baik. Teknik-teknik itu diajarkan dengan cara mengira-ngira dan menggunakan intuisi, bukan berdasarkan teori tertentu (Isabella, 2015: 117).

Subroto yang merupakan pendiri dan perumus kurikulum pendidikan fotografi di ISI, menyatakan bahwa ia dan Risman Marah membayangkan sejak awal jurusan fotografi harus memiliki relasi kuat dengan seni. Visi yang dibawa adalah supaya fotografi seni dapat sejajar dengan cabang-cabang seni yang lain. Salah satu strategi untuk mencapai hal itu dengan merancang mata kuliah fotografi ekspresi. Pengambilan nama fotografi ekspresi terinspirasi dari mata kuliah di fakultas tetangga, yakni keramik ekspresi. Subroto menjelaskan ekspresi di sini ia interpretasikan sebagai pernyataan subyektif seseorang untuk mengekspresikan perasaan pribadinya. Suatu hal yang membedakan antara fotografi seni dengan fotografi konvensional ialah harus melupakan persoalan aturan teknis dan menciptakan sesuatu yang baru dan berbeda (Isabella, 2015: 117).

Meskipun demikian, Subroto mengakui bahwa pada masa itu banyak mahasiswa yang merasa kebingungan dan menyangka bahwa fotografi ekspresi berarti fotografi yang menghasilkan gambar-gambar abstrak. Berangkat dari kebingungan di samping ketersediaan referensi yang sangat terbatas, para mahasiswa justru asyik melakukan eksperimen-eksperimen teknis yang tidak pernah diajarkan di kampus, misalnya: *crosss processing* (pemrosesan silang), kolase, mewarnai negatif dengan kertas tusir, dan juga menggunakan *bayclin* dan air aki untuk mencuci film. Eksperimen-eksperimen teknik pencucian foto yang sangat asing ini menghasilkan warna-warna intens dan gambar-gambar abstrak. Foto-foto tersebut menjadi ciri khas karya-karya mahasiswa fotografi ISI angkatan 94-96 sebagai foto yang "nyeni". Karya yang mereka buat pada masa tersebut memakai logika seni lukis dan terinspirasi pada aliran ekspresionisme (Isabella, 2015: 118).

Fotografi ekspresi atau seni merupakan mata kuliah wajib yang ditempuh di semester lima dan enam. Pada masa perkembangannya gairah mahasiswa dalam memanfaatkan fotografi sebagai media ekspresi seni menjadi semakin kuat.

Hal tersebut dibuktikan dengan banyaknya mahasiswa yang menjadikan foto ekspresi sebagai tugas akhir studinya. Mereka dengan foto seninya telah banyak berpameran di berbagai kota besar di Indonesia, serta sampai ke Eropa (Marah, 2008: 89).

Subroto (Marah, 2008: 89) mengatakan bahwa maraknya perkembangan ekspresi di Indonesia antara lain dipicu oleh perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi yang berkaitan dengan fotografi, meningkatnya perubahan paradigma seni, munculnya pendidikan formal fotografi, serta meningkatnya apresiasi terhadap karya seni di masyarakat. Ia juga berpendapat, tidaklah mengherankan apabila kini mulai bermunculan fotografer muda yang sebagian lahir dari pendidikan seni di Indonesia. Selain itu, banyaknya pameran, galeri, dan kolektor seni yang menampung karya-karya mereka.

Sebagai ungkapan personal yang mengedepankan nilai estetik pada umumnya Karya-karya foto ekspresi di mata orang awam tampak terlihat aneh dan tidak biasa. Mereka cenderung menggunakan bahasa ekspresi alternatif atau personal, dan tidak menggunakan bahasa ekspresi yang realistik, komersil, jurnalistik, ataupun gaya foto salon. Dalam pembuatan karyanya, mereka menggunakan citraan baru yang dapat berupa manipulasi foto dan dikembangkan dengan berbagai teknik dan media kreatif yang terkadang dianggap aneh, tak terduga, ataupun luar biasa (Marah, 2008: 89-90).

Kecenderungan eksperimen teknis pada foto ekspresi merupakan sesuatu yang baru bagi dunia fotografi Indonesia yang kala itu didominasi oleh fotografi jurnalistik dan foto salon. Di samping itu, fotografi sebagai medium seni rupa merupakan lahan tandus yang jarang terjamah oleh kalangan praktisi foto secara serius. Oleh sebabnya, dorongan Subroto untuk menciptakan sesuatu yang inovatif dan unik, dan ditanggapi oleh para mahasiswa dengan menciptakan gambar-gambar abstrak. Hal tersebut bertujuan untuk membedakan diri dengan dominasi gaya foto jurnalistik dan foto salon (Isabella, 2015: 118-119).

Mata kuliah fotografi ekspresi cukup membekas dalam ingatan sebagian mahasiswa fotografi ISI Yogyakarta pada masa itu. Mereka ingat bagaimana Subroto mendorong mahasiswa-mahasiswanya untuk membuat foto yang ‘ngedan

dan ngawur', atau dalam bahasa Suboroto sendiri adalah "merusak fotografi". Pada saat itu pula kegiatan memotret berarti menyiapkan rekaman realitas sebagai bahan mentah untuk direkayasa sedemikian rupa sehingga menghasilkan imaji yang sesuai dengan gagasan subyektif sang fotografer. Bagian yang paling mengasyikkan adalah saat bermain-main dengan negatif di kamar gelap, bukanlah saat pada sesi memotret (Isabella, 2015: 117-118). Berdirinya jurusan fotografi di ISI Yogyakarta sekaligus adanya mata perkuliahan foto ekspresi menjadi cikal bakal awal mula berdirinya sebuah komunitas di bawah bendera fotografi kontemporer, yaitu Ruang MES 56.

Dalam dunia seni rupa, terdapat berbagai perubahan secara umum yang mengarah pada penerimaan fotografi sebagai cabang dari seni rupa. Selain hadirnya Pendidikan fotografi, kehadiran ruang-ruang seni juga memberikan dampak yang signifikan, yakni berupaya mengatasi dinding pemisah antara seni dan fotografi. Hal itu dibuktikan dengan lahirnya galeri seni dan ruang alternatif, seperti: Rumah Seni Cemeti pada 1988, Galeri Fotografi Jurnalistik Antara (GFJA)[26] pada 1992, Galeri Nasional Indonesia (Galnas)[27] pada 1998, Selasar Sunaryo Art Space (SSAS)[28] pada 1998, serta beberapa galeri seni dan ruang alternatif lainnya (*Kompas,* 5 Juli 2002).

Marsio (Irianto, 2011: 9) mengatakan bahwa foto-foto yang ditampilkan di galeri seni dan ruang-ruang alternatif ini mengacu pada perkembangan fotografi kontemporer di Amerika Serikat yang sudah berkembang sejak 1980-an. Foto-foto itu dibuat praktis dan polos, seperti foto sebuah dinding kosong, dan ada seekor anjing di ujung foto. Meskipun demikian, foto-foto itu tidak terlalu laku dan diterima masyarakat. Hal itu disebabkan oleh selera kolektor foto yang masih dipengaruhi oleh foto-foto salon yang pada saat itu masih dominan.

Jim berpendapat bahwa munculnya galeri dan ruang alternatif merupakan tanda perkembangan yang penting dalam fotografi kontemporer. Perkembangan ini dapat dilihat sebagai munculnya persinggungan antara seni rupa kontemporer dengan fotografi di Indonesia. Meskipun pada masa ini tidak tampak secara

---

[26] Pada penyebutan Galeri Fotografi Jurnalistik Antara selanjutnya menggunakan singkatan GFJA.
[27] Pada penyebutan Galeri Nasional Indonesia selanjutnya menggunakan singkatan Galnas.
[28] Pada penyebutan Selasar Sunaryo Art Space selanjutnya menggunakan singkatan SSAS.

eksplisit, karena belum ada tradisi pemikiran yang berkembang di dunia fotografi (Beyond Photography, 2011: 10). Namun, setidaknya fotografi pada dekade 1990-an sudah berkembang dengan dilibatkan dalam pameran seni rupa.

Pada bulan September 1992, Jim Supangkat yang saat itu menjadi kurator independen, menginisiasi gagasannya mengenai seni kontemporer dan posmodernisme dengan menyelenggarakan "Jakarta Art and Design Expo 1992". Pameran ini melibatkan partisipasi seniman dari berbagai disiplin seni, seperti: lukis minyak, seni instalasi, serta fotografi. Pada bagian fotografi, pameran ini memperlihatkan gambar-gambar yang dibuat oleh lima fotografer ternama, yaitu: Firman Ichsan yang mewakili fotografi mode, Fendi Siregar dalam bidang fotografi seni, Yudhi Soerjoatmodjo dari fotografi dokumenter, Tara Sosrowardoyo dari fotografi travel, serta Darwis Triyadi yang mewakili fotografi glamor. Pameran itu sebelumnya tidak pernah dipamerkan ke publik secara bersama-sama dalam satu ruang, dan ditempatkan di antara karya-karya seni lainnya (Soerjoatmodjo, 2015: 39-40).

Pada tahun berikutnya, Jim Supangkat kembali mengkuratori pameran seni rupa yang bertajuk "Biennale[29] Seni Rupa Jakarta IX 1993", atau yang lebih dikenal dengan sebutan Jakarta Biennale IX. *Biennale* ini merupakan pameran seni rupa yang berskala besar yang diadakan setiap dua tahun sekali. Pameran ini diikuti oleh para seniman dari berbagai wilayah di Indonesia. Dalam penyelenggarannya, para pengamat menganggap pameran ini menampilkan karya-karya terbaik dari seniman-seniman Indonesia yang dibuat dalam kurun waktu dua tahun terakhir. Pameran ini dilaksanakan dari 17 Desember 1993 sampai 17 Januari 1994 di Taman Ismail Marzuki, Jakarta (Mohamad & Bujono, 1994: 10).

Dahulu, Jakarta Biennale menunjukkan tradisi perkembangan seni rupa yang berada di koridor pameran seni lukis. Meskipun demikian, 10 tahun ke belakang, tepatnya sebelum pameran Jakarta Biennale IX memperlihatkan gejala baru. Hal itu ditunjukkan dengan penggunaan istilah "seni rupa kontemporer"

---

[29] *Biennale* merupakan suatu tradisi pameran seni rupa internasional yang diadakan secara berkala setiap dua tahun. Kegiatan ini melibatkan sekelompok juri internasional yang bertugas untuk mengumpulkan dan menilai karya-karya yang dipamerkan dalam pameran tersebut (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 8).

yang diusung oleh GSRB. Istilah ini menunjukkan perkembangan yang dimana pengertian seni rupa merujuk pada kategori umum “seni rupa” yang lebih luas. Dalam konteks pertumbuhan seni rupa kontemporer, Jakarta Biennale IX mendedikasikan sebagai “Biennale Seni Rupa Jakarta” dalam lingkup nasional (Mohamad & Bujono, 1994: 10).

Jakarta Biennale IX bukan hanya bertujuan untuk menampilkan karya-karya terbaik secara nasional saja, tetapi berfokus pada pengamatan pertumbuhan yang spesifik dalam seni rupa. Jim Supangkat, selaku kurator pameran memusatkan perhatian pada fenomena yang mendeskripsikan kecenderungan penggunaan idiom alternatif, seperti: instalasi, video, pertunjukan seni rupa, media campuran, serta fotografi (Mohamad & Bujono, 1994: 10). Oleh karena itu, Pameran Jakarta Biennale IX juga termasuk dalam rangkaian pameran lanjutan GSRB setelah Pasaraya Dunia Fantasi 1987 yang menggunakan idiom alternatif.

Kecenderungan yang diungkapkan dalam Jakarta Biennale IX tidaklah representatif dari berbagai kecenderungan dalam seni rupa kontemporer. Hal tersebut dikarenakan terdapat berbagai kecenderungan lain yang ada. Namun, pentingnya menunjukkan kecenderungan yang spesifik itu ialah untuk mengembangkan pemahaman tentang momen-momen yang dianggap memiliki peran konkret dalam memajukan perkembangan seni rupa yang mana perkembangan tersebut tidak lepas dari kemampuan untuk melihat peluang yang tersembunyi di balik fenomena yang ada (Mohamad & Bujono, 1994: 10).

Eksperimen kuratorial dalam arti yang sebenarnya, mulai diterapkan pada masa itu. Kurator melakukan pengamatan yang intensif terhadap perkembangan generasi tahun 80-an, sebagai landasan berpijak. Jim mengidentifikasi para perupa peserta *biennale* ini sebagai generasi pasca pemberontakan. Mereka tidak lagi melawan modernisme, namun mengalihkan perhatiannya darinya. Jenis seni rupa ini juga dikenal sebagai seni rupa pascamodern (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 36).

Pada pembahasan sebelumnya, fotografi menjadi salah satu idiom yang digunakan dalam pembuatan karya pada pameran ini. Fotografi saat itu mulai menunjukkan keberadaannya secara masif dalam dunia seni rupa, khususnya pada

pameran Jakarta Biennale IX. Hal tersebut dibuktikan dengan keikutsertaan para fotografer dan seniman yang menggunakan medium fotografi pada pameran Jakarta Biennale IX. Adapun seniman maupun fotografer yang menggunakan medium fotografi, yakni: Fendi Siregar, Tara Sosrowardoyo, Yudhi Soerjoatmodjo, dan Yudi Yudoyoko (Dewan Kesenian Jakarta, 2006).

Fendi Siregar yang sebelumnya terlibat dalam pameran Pasaraya Dunia Fantasi pada 1987, kini ikut serta kembali dalam pameran Jakarta Biennale IX. Karya yang ditampilkan Fendi bersama seniman lainnya dalam Pasaraya Dunia Fantasi merupakan studi semiotik perlambang kebudayaan pada masa itu. Pada pameran Jakarta Biennale IX, Fendi membuat karya esai foto yang berjudul "Integrasi" (Mohamad & Bujono, 1994: 68).

Gambar 6. 1. Karya foto Fendi Siregar yang berjudul "Integrasi".
(Sumber: Mohamad & Bujono, 1994: 69).

Fotografer selanjutnya ialah Tara Sosrowardoyo. Tara pernah mengemban ilmu Behavioural Sciences di Masquarie University, Sydney. Tara juga pernah mempelajari pengetahuan desain grafis dan sinematografi di Reverina College of Advanced Education, Wangga Wangga, Australia, serta di IKJ. Tara menjadi

fotografer profesional sejak 1970. Pada awalnya, Tara bekerja di majalah Jakarta-Jakarta. Kemudian, ia membuka studio foto yang bernama Nova Penta, yang bertujuan sebagai wadah seni fotografi hitam-putih (Mohamad & Bujono, 1994: 108).

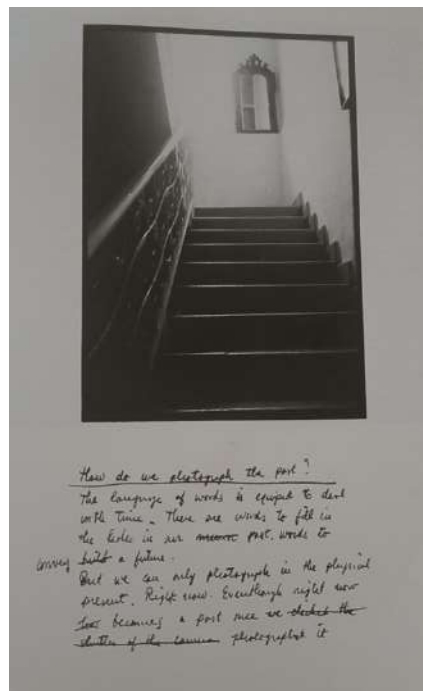
Jenis fotografi yang dikerjakan Tara tergolong luas, mulai dari periklanan serta produk desain grafis. Tara juga sering terjun ke dalam lingkungan kesenian yang membuatnya banyak terlibat pada rangkaian acara seni. Ia mengikuti berbagai eksperimentasi multi medium, pembuatan karya kolaboratif, dan pementasan tari dan teater. Oleh sebab itu, Tara intens mengikuti pameran-pameran seni rupa (Mohamad & Bujono, 1994: 108).

Dalam praktiknya, Tara sering condong menggunakan foto hitam putih serta tidak mengatur obyek yang ada dalam fotonya. Hal itu menunjukkan pendekatan gaya fotografinya ke arah bentuk dokumentasi. Salah satu karya ia persembahkan dalam Jakarta Biennale IX ialah foto anak yang berasal dari daerah Timur yang sedang duduk (Mohamad & Bujono, 1994: 108).

Gambar 6. 2. Karya foto dari Tara Sosrowardoyo yang ditampilkan pada Jakarta Biennale IX.
(Sumber: Mohamad & Bujono, 1994: 109).

Fotografernya selanjutnya adalah Yudhi Soerjoatmodjo. Yudhi dikenal oleh beberapa pengamat sebagai seorang "eseis foto". Serangkaian foto yang dibuat oleh Yudhi memperlihatkan narasi yang berkelanjutan tentang kehidupan dengan mengungkap sisi-sisi yang tersembunyi. Yudhi mempelajari fotografi di Parsons School of Design di Paris, Prancis. Kemudian, pada tahun 1986 ia memulai karir sebagai seorang fotografer lepas di majalah Jakarta-Jakarta (Mohamad & Bujono, 1994: 116).

Pada 1991 sampai 1992, Yudhi bekerja di majalah Tempo. Pada masa itulah ia menciptakan sejumlah esai foto tentang imigran Afrika di Prancis serta menciptakan esai mengenai keruntuhan rezim komunis di Polandia, Cekoslowakia. Hongaria, Rumania, dan Uni Soviet. Di samping itu, Yudhi juga meliput kehidupan masyarakat pinggiran, seperti pengamen bernama Buyung dan komunitas waria. Memasuki tahun 1990, Yudhi menerima beasiswa dari pemerintahan Inggris untuk memperdalam pengetahuan fotografi di School of Photodocumentary, di Wales, Inggris. Ia juga sempat bekerja menjadi redaktur dan konsultan di Majalah Matra dan Harian Republika, sekaligus menjadi kurator foto di GFJA (Mohamad & Bujono, 1994: 116).

Yudhi membuat karya-karya fotonya dengan cara yang berbeda dari pendekatan fotografi yang umum dikenal. Ia berusaha mengembalikan esensi fotografi sebagai bentuk dokumentasi dari suatu proses, bukan hanya dokumentasi jurnalistik belaka. Melalui eksperimen ini, Yudhi mengajukan pertanyaan tentang hakikat mendasar dari fotografi. Ia menguji batas-batas antara foto jurnalistik, foto keluarga, foto dokumenter, dan teks. Pada Jakarta Biennale IX ini, Yudhi mempersembahkan dua proyek foto yang dilengkapi teks, yaitu "Waria" dan "Oma". Masing-masing proyek terdiri dari 15 foto hitam putih dengan ukuran 60x70 cm dan 30x40 cm (Mohamad & Bujono, 1994: 116).

Gambar 6. 3. Karya foto dari Yudhi Soerjoatmodjo yang berjudul “Oma”.
(Sumber: Mohamad & Bujono, 1994: 117).

Jim mengatakan bahwa foto hitam putih yang dibuat oleh Yudhi saat masih belajar di Inggris memiliki keterikatan yang kuat dengan perkembangan seni rupa kontemporer. Pemikiran dalam seni rupa kontemporer telah memposisikan fotpgrafi sebagai elemen sentral dalam konteks tersebut. Fotografi selalu memiliki sifat yang representatif. Selain itu, kepercayaan masyarakat terhadap orisinalitas menyebabkan foto mencerminkan kenyataan. Hal inilah yang menjadi dasar dari karya Yudhi (Beyond Photography, 2011: 10).

Terakhir ada Yudi Yudoyoko. Yudi merupakan perupa yang dikenal sering bereksperimen sejak di bangku perkuliahan. Yudi masuk jurusan Seni Lukis FSRD ITB pada 1982 dan selesai di tahun 1989. Selain dikenal sebagai pelukis, ia juga dikenal sebagai perancang busana, pemusik, pencipta lagu, dan perancang grafis. Pada 1988, Yudi terpilih untuk mengikuti pameran dan lokakarya pelukis muda ASEAN di Brunei Darussalam. Ia juga pernah bekerja sebagai konsultan majalah remaja Hai di Jakarta (Mohamad & Bujono, 1994: 118).

Yudi beberapa kali menampilkan karya eksperimentalnya, antara lain “Play and Pay” yang berupa seni rupa pertunjukan yang ditampilkan pada

pembukaan Pameran Seni Rupa Murni di ITB pada 1988. Kemudian, ia menggelar lagi karya eksperimennya bersama teman-temannya yang berjudul "Teka-Teki Seni Aral" pada 1990 di atas gedung Pasar Baru Bandung. Pada 1993, Yudi bersama perupa lainnya menggelar pameran bertajuk "Teka-Teki 6+1 Gambar" berupa pameran gambar di tempat umum. Pada pameran ini, Yudi menampilkan sebuah karya instalasi dengan mencampurkan media fotografi yang berjudul "A man and an Egg" yang berukuran 3x4 meter (Mohamad & Bujono, 1994: 118).

Gambar 6. 4. Karya foto dari Yudi Yudoyoko yang berjudul "A man and an Egg".
(Sumber: Mohamad & Bujono, 1994: 119).

Fotografi pada saat itu menjadi bagian dari media yang dipakai dalam praktik yang dikerjakan oleh seniman GSRB, termasuk instalasi, video, dan beberapa medium lainnya. Penggunaan berbagai macam medium oleh seniman GSRB dalam membuat karyanya dalam pameran yang beberapa kali diadakan bertujuan untuk menentang kode seni lukis dan patung yang mapan di Indonesia. Oleh sebab itu, momen tersebut berhasil mendongkrak status fotografi di dunia seni rupa Indonesia dan pertama kalinya karya fotografi dipamerkan secara gamblang dalam pameran seni rupa yang prestisius, yaitu Jakarta Biennale IX (Isabella, 2015: 122).

Pada 1994, lahirnya Ruang MES 56, sebuah organisasi yang bergerak di bidang fotografi seni. Pada masa awal berdirinya, Ruang MES 56 telah ada secara informal sejak tahun 1994. Generasi pertama MES 56 bertemu ketika mereka masih kuliah di ISI Yogyakarta (Wubin, 2016: 112). Ruang Mes 56 merupakan tempat yang mengkhususkan diri pada karya-karya konseptual dalam bidang fotografi.

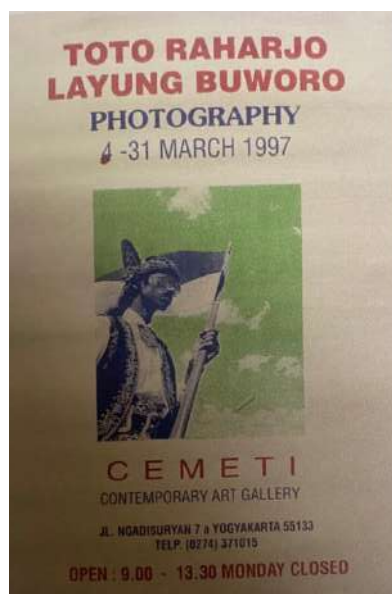
Pada awal mula kemunculannya MES 56 adalah komunitas yang terdiri dari mahasiswa fotografi dan desain komunikasi visual di ISI Yogyakarta. Mereka tinggal di kontrakan bekas mes Angkatan Udara di Jalan Kolonel Sugiyono No. 56, Yogyakarta, pada 1994. Secara harfiah kelompok ini mendayagunakan fungsi bangunan, sebagai "mes" dan nomor rumah “56”. Oleh karena itu, dalam perjalanannya mereka menggunakan nama MES 56 sebagai nama komunitas yang mereka tunjukkan ke masyarakat (Juliastuti, 2015: 143).

Disampaikan oleh Wimo bahwa Mahasiswa tersebut terdiri dari tiga angkatan awal, yaitu angkatan 94, 95, dan 96. MES 56 pada masa awalnya tumbuh sebagai komunitas yang tidak memiliki keanggotaan yang terikat. Syarat untuk menjadi anak MES 56 adalah memiliki hobi nongkrong, suka pesta dan berdiskusi. Oleh karena kegiatan itu, maka dengan sendirinya akan dianggap sebagai anak MES 56 secara organik (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022). Hal tersebut menunjukkan intensitas yang semakin tebal di antara mereka, khususnya dalam pertemanan dan kekeluargaan.

Wimo juga mengatakan bahwa tujuan didirikannya MES 56 pertama kali adalah bahwa proses berkarya yang dilakukan oleh anak-anak MES 56 dapat dianggap sebagai wujud seni di komunitas kecil dalam lingkup Yogyakarta. Mereka sangat bergairah dalam bereksperimen, sehingga hasratnya untuk membuat karya seni. Mereka memiliki ketertarikan terhadap seni rupa, karena banyak berteman dengan anak-anak seni rupa. Referensi anak-anak MES 56 juga dalam membuat karya foto sering mengujungi pameran seni rupa, seperti pameran yang ada di Bentara Budaya dan Ruang Cemeti, Yogyakarta (Wawancara Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022). Seiring berjalannya waktu dengan aktivitas serta seringnya mereka membuat karya fotografi seni dan program bersama, mereka

semakin berkembang dan diterima di kalangan seni rupa. Kedekatan mereka dengan anak-anak seni rupa juga memberikan pengaruh besar bagi visi mereka ke depan, khususnya dalam berkesenian.

Pada 1997, Rumah Seni Cemeti mengadakan pameran fotografi pertama, yaitu karya dari Layung Buworo. Pameran tersebut dilaksanakan dari 4-31 Maret 1997. Kritik atas pameran Layung sempat muncul karena beberapa orang menganggap bahwa foto-foto Layung dianggap tidak cocok untuk dipamerkan di Cemeti. Karya Layung yang dipamerkan saat itu merupakan foto-foto dalam gaya Fotografi Salon (EA, 2015: 84-85).

Mella Jaarsma, selaku pendiri Cemeti menyadari akan hal itu dan memberikan argumen, bahwa saat itu Cemeti tidak punya pilihan lain. Cemeti pada masa itu melakukan dorongan dan menyatakan ke publik bahwa fotografi dapat menjadi sebuah medium berkesenian dan bagian dari seni rupa. Cemeti ingin membuka peluang bagi para fotografer untuk memamerkan karya-karya mereka di Cemeti (EA, 2015: 85).

Gambar 6. 5. Poster pameran Layung Buworo dan Toto Raharjo.
(Sumber: EA, 2015: 85).

Cemeti selalu memamerkan karya-karya yang memiliki konsep dan eksekusi yang dapat dipertanggungjawabkan sebagai sebuah tindakan artistik.

Karya seni bukanlah hasil dari proses sembarangan atau produk keisengan. Terkadang ada jarak antara proses dan hasil, dan hal itu dapat dimengerti (EA, 2015: 85). Oleh karena itu, kehadiran cemeti memberikan pengaruh bagi fotografi agar dapat diterima dalam dunia seni rupa.

Mella mengatakan karya foto yang cocok untuk dipamerkan di Cemeti adalah foto memiliki unsur artistik dan gagasan yang ditawarkan oleh fotografer atau seniman, bukan hanya tekniknya. Mella juga menganggap fotografi memiliki peran penting jika dibandingkan dengan seni lukis. Hal itu lantaran fotografi masih belum mendapatkan kedudukan yang sama di banyak pameran dan galeri, serta kurangnya kelompok kolektor dari karya fotografi (EA, 2015: 87).

Angki Purbandono, salah satu pendiri dari Ruang MES 56, mengatakan bahwa Cemeti merupakan lokomotif perkembangan fotografi kontemporer di Yogyakarta dan di Indonesia pada umumnya. Program-program Cemeti, seperti pameran dan residensi, sering menampilkan karya-karya fotografi dan melibatkan fotografer atau seniman yang berkerja dengan medium fotografi. Cemeti juga memberikan rekomendasi untuk program residensi di luar negeri. Namun, Angki menambahkan bahwa pada akhir tahun 1990-an hingga awal tahun 2000-an, ada tempat lain di Yogyakarta, yaitu Lembaga Indonesia Prancis (LIP), yang juga intensif memamerkan karya-karya fotografi. Pada masa kepemimpinan Jean Pascal Elbaz, hampir semua kegiatan seni yang jarang mendapatkan tempat diberikan kesempatan, termasuk pameran fotografi (EA, 2015: 87-88)

Masih ada persepsi bahwa fotografi hanya sebagai bentuk dokumentasi atau keterampilan teknis semata. Pola pikir dan sikap seperti ini menghambat banyak orang untuk terlibat dalam dunia seni rupa kontemporer. Akan tetapi, jika seseorang memiliki pandangan bahwa fotografi adalah seni, aspek teknis bukanlah hal yang sangat penting. Suatu hal yang terpenting bagi seorang seniman ialah gagasan yang ingin disampaikan, kemudian dia dapat menggunakan keterampilan fotografi sendiri atau menggunakan jasa fotografer yang lebih terampil secara teknis (EA, 2015: 90).

Masih pada tahun yang sama, MES 56 mengadakan pameran untuk pertama kalinya yang berjudul “Langkah”. Pameran ini dilaksanakan pada 16-20

April 1997, di lorong kontrakan Mes AURI, Jl. Kol. Sugiono, 56, Yogyakarta. Pameran ini diikuti oleh anak-anak MES 56 angkatan 94, 95, dan 96. Peserta Pameran Langkah terdiri dari sembilan anggota MES 56, yakni: Angki Purbandono, Mayzal, Iskandar, J. Ulis, Andi Firdaus, Indra Widiyanto, Handoyo, Eko Bhirowo, dan Bayu Permana (Wawancara Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022; Arsip Ruang MES 56, 1997).

Gambar 6. 6. Karya foto Eko Bhirowo yang ditampilkan pada pameran Langkah.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 1997).

Pameran ini terlaksana saat nama "Ruang MES 56" belum diresmikan secara formal. Ketika masa itu MES 56 masih berbentuk komunitas yang terikat dengan kebiasaan nongkrong. Wimo berpendapat bahwa pameran pertama yang dilaksanakan merupakan proto dari MES 56 (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022; Isabella, 2015: 119).

Risman Marah mengatakan pameran ini mempunyai sejarah kecil tentang langkah MES 56 berproses. Secara tidak sadar mereka keluar dan masuk untuk mengejar, mencari, dan menuangkan ide mereka secara bebas. Pada pameran ini, mereka berkumpul untuk suatu kebiasaan yang tidak diam, yakni berceloteh, bercerita, bereksperimen dan berimajinasi (Arsip Ruang MES 56, 1997).

Risman juga mengatakan bahwa pameran ini merupakan awal mula perjuangan anak MES 56 yang saat itu masih mahasiswa dan sedang merintis perjalanan panjang. Mereka melaksanakan pameran di ruang tempat tinggal mereka, yaitu lorong Mes AURI. Risman berpendapat bahwa tempat pameran yang dilaksanakan tidak selalu harus di ruang megah dan elit Ruang yang kumuh juga dapat digunakan untuk berpameran. Pameran dapat dikenang, apabila karya-karya yang disajikan mempunyai 'kelas'. Kreativitas tentu tidak dibatasi oleh ruang dan waktu. Proses kreatif dapat berlangsung setiap saat, kapan, dan dimana saja (Arsip Ruang MES 56, 1997). Mereka memanfaatkan lorong mes tersebut sebagai media pamer untuk mencoba berinteraksi dengan masyarakat seni di Yogyakarta. Foto-foto yang diperlihatkan pada pameran ini menampilkan gaya foto seni dengan konsep eksperimental.

Gaya foto 'nyeni' yang dipraktikan MES 56 kembali diperlihatkan saat pameran "Revolusi #9" Pada 1999. Pameran ini merupakan pameran kedua MES 56 yang dilaksanakan pada 23 Maret sampai 1 April 1999 di Galeri Fotografi Jurnalistik Antara, Jakarta. Nama Pameran Revolusi Sembilan diambil dari penggalan lirik lagu grup musik The Beatles, "*nine...number nine....revolution number nine....*" yang terdengar secara tidak sengaja dalam sebuah acara rapat pameran foto. Judul tersebut digagas oleh Eko Bhirowo, anggota MES 56 (Arsip Ruang MES 56, 1999).

Jargon *revolution number nine*, meskipun merupakan sebuah judul lagu, namun, bagi mereka menjadi karakter, corak, gerak, warna, dan misi MES 56 dalam pameran fotografi ini. Mereka beranggapan bahwa Pameran Revolusi #9 menjadi penanda sebagai pemberontakan terhadap perkembangan fotografi di Indonesia yang begitu lamban dan monoton. Perubahan yang cepat ataupun tidak sama sekali adalah dampak dari sebuah revolusi. Namun, revolusi keindahan untuk dinikmati merupakan merupakan kebutuhan yang diharapkan dan akan terjadi (Arsip Ruang MES 56 Pameran Revolusi #9, 1999).

Dikatakan oleh Wimo bahwa Pameran Revolusi #9 merupakan pencapaian terbesar pada saat itu. Menurutnya, pameran Revolusi #9 adalah revolusi yang masih kekurangan amunisi sehingga baru sampai pada tahap "hampir terjadi".

Pameran ini meskipun menawarkan estetika baru di kalangan fotografi pada masa itu, namun masih berkutat di persoalan teknis. Pameran ini juga mendorong pemikiran kritis terhadap medium fotografi secara konseptual yang belum benar-benar disadari (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022; Isabella, 2015: 122).

Pameran Revolusi #9 diikuti oleh sembilan anggota MES 56, di antaranya: Alfan Farhan, Angki Purbandono, Eko Bhirowo, Iskandar, J. Ulis Lekso, Mayzal Riza, Handaya Susetya, Wimo Ambala Bayang, dan Indra Widiyanto. Pameran ini dikuratori oleh Yudhi Soerjoatmodjo yang saat itu selaku kurator di GFJA. Pameran ini dapat terlaksana di GFJA, karena pada saat itu Indra Widiyanto magang di sana (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022; Arsip Ruang MES 56, 1999).

Gambar 6. 7. Brosur pameran Revolusi #9.
(Sumber: Arsip Ruang Mes 56, 1999).

Indra mengajak teman-temannya membuat proposal untuk berpameran di GFJA dengan gagasan pameran fotografi yang mengeksplorasi eksperimen pasca-kamera. Ia menunjukkan karya-karya MES 56 kepada Yudhi. Menurut Yudhi, karya-karya MES 56 mengambil bentuk-bentuk yang tidak terduga dan menciptakan pola-pola yang jauh dari apa yang pernah diajarkan kepada mereka di sekolah. Yudhi melihat adanya anomali dan fenomena baru terhadap fotografi saat itu yang membuatnya tertarik untuk dipamerkan (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022).

Pameran Revolusi #9 menjadi momen puncak, sebab di sinilah gaya fotografi seni yang MES 56 praktikkan mulai menemukan bentuk dan rumusan gagasan yang matang. Apabila sebelumnya mereka melakukan eksperimen-eksperimen teknis yang hanya diawali oleh keisengan, maka karya-karya dalam Revolusi #9 dilandasi oleh satu gagasan bersama yang tegas. Visi yang revolusioner tampak begitu jelas diperlihatkan, baik dari judul pameran, siaran pers, katalog, serta publikasi media yang begitu banyak menyorot pameran ini (Isabella, 2015: 119). Hal tersebut selaras dengan kutipan dari pernyataan yang dibuat oleh peserta pameran di katalog:

> "Revolusi #9 adalah pameran fotografi transisi, bukan transisi dari cara memotret dan menghasilkan sebuah (gambar) foto, namun transisi dalam berpikiran membuat sebuah imej foto. Fenomena yang terjadi di Yogyakarta adalah dikarenakan kejenuhan akan kolotnya aturan-aturan yang dibuat, padahal aturan itu sendiri berasal dari ketidaktahuan. Sesuatu yang tidak teratur itu adalah daya uji-coba untuk mengetahui ya atau tidaknya sebuah pengakuan. Sebuah eksperimen bukan lagi sebuah percobaan, karena telah menjadi sebuah panutan yang disetujui. Oleh karena itu, pameran fotografi Revolusi #9 adalah pameran fotografi dalam kelipatan dua kali fotografi yang dibagi oleh keahlian teknis memotret." (Arsip Ruang MES 56, 1999).

MES 56 tumbuh dan berkembang melalui rangkaian praktik fotografi secara eksperimental dan konseptual. Seiring berjalannya waktu, Praktik MES 56 dalam berkesenian diterima dalam dunia seni rupa Indonesia. Hal tersebut dibuktikan dengan pembuatan proyek seni serta keikutsertaan MES 56 dalam rangkaian kegiatan seni rupa, baik secara kolektif maupun individual. Selain membuat karya fotografi secara kolektif, MES 56 juga aktif membuat pameran fotografi yang turut melibatkan seniman dan fotografer yang diselenggarakan di Ruang MES 56 pada periode selanjutnya. Oleh sebab itu, MES 56 mendominasi wacana fotografi kontemporer di Indonesia dan juga merupakan contoh kesuksesan proyeksi dalam kegiatan kolektif.

Munculnya pendidikan fotografi, galeri seni, ruang alternatif, serta instansi seni memberikan pengaruh yang begitu penting bagi perkembangan fotografi seni di Indonesia. Hal itu dibuktikan dengan adanya rangkaian pameran seni rupa yang melibatkan fotografi, serta munculnya organisasi yang terjun dalam fotografi seni,

seperti MES 56. Oleh karenanya, fotografi pada masa era ini berkembang dan mulai diterima dalam lingkup seni rupa Indonesia.

6.2. Perkembangan Fotografi Seni di Indonesia (2000-2012)

Dalam konteks perkembangan fotografi seni di Indonesia, Jakarta, Yogyakarta, dan Bandung merupakan kota yang krusial. Pada periode ini, banyak rangkaian kegiatan, baik pameran seni rupa maupun fotografi dilaksanakan di ketiga kota itu. Pameran tersebut melibatkan fotografi sebagai media dalam berkesenian. Dalam sub bab ini akan dipaparkan mengenai rangkaian pameran di ketiga kota tersebut.

1). Pameran Dedi Dores MES 56

Tiga tahun setelah terlaksananya pameran Revolusi #9 1999, pada tanggal 28 Februari hingga 24 Maret 2002, MES 56 mengadakan pameran *self potrait* yang diberi nama “Dedi Dores”. Pameran Dedi Dores dibuka oleh Yudhi Soerjoatmodjo. Pameran ini diikuti oleh sembilan seniman fotografi muda, di antaranya: Angki Purbandono, Wimo Ambala Bayang, Yanuar Eko Bhirowo, Luluk Purwastya, Sudarman, Iskandar, Sahlul Fahmi, Handaya Susetya, dan Nur Alam (Arsip Ruang MES 56, 2002). Pameran Dedi Dores memperlihatkan karya *self potrait* dengan konsep *nude*. Hal itu lantaran pada masa itu anak MES 56 tertarik untuk membuat karya foto yang memperlihatkan tubuh telanjang (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022).

Gambar 6. 8. Suasana pameran Dedi Dores di Ruang MES 56.
(Sumber: Tadjib, 2015: 52).

Ide dasar pameran ini muncul saat mereka ingin bertanggung jawab terhadap diri mereka secara personal, tanpa harus mengeksploitasi tubuh orang lain. Konsep yang membutuhkan keberanian serta tanggung jawab secara moril ini mereka kerjakan dengan latar belakang konsep yang berbeda-beda. Ada yang menyinggung tentang sebuah kelahiran kembar, membuat bentuk permainan mosaik dengan kebebasan membentuk susunan tubuh, tentang kebiasaan-kebiasaan bertelanjang yang dilakukan di rumah, mengenai sebuah parodi dari salah satu karya terkenal seorang fotografer Eropa, serta beberapa konsep lain yang menceritakan pengalaman pribadi mereka (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Gambar 6. 9. (kiri): Karya Foto Sahlul Fahmi yang berjudul “Sahlul Sculpture”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2002).
Gambar 6. 10. (kanan): Karya foto Wimo Ambala Bayang yang berjudul “Sundel Bolong”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2002).

Berani menunjukkan ketelanjangan di negeri ini sama saja berani menanggung risiko dari mana saja maupun di masa yang akan datang. Ketelanjangan dianggap merepresentasikan dengan menyimpan sebuah rahasia. Tubuh telanjang bukan sesuatu yang baru dalam dunia seni rupa. Meskipun demikian, menampilkan obyek tubuh telanjang dalam karya fotografi disebut sesuatu yang kuno (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Karya-karya fotografi dipamerkan berusaha menunjukkan sesuatu yang baru. Biasanya, dalam pameran hanya memperlihatkan seorang fotografer memotret tubuh model-model perempuan telanjang. Namun, pada pameran ini menyaksikan sebuah posisi yang terbalik. Pada keseluruhan karya pameran Dedi Dores menyaksikan para fotografer berganti posisi menjadi model-model yang telanjang. Peserta pameran berusaha menempatkan dirinya atau diri orang lain dalam sebuah karya foto. Mereka juga menunjukkan sebuah sistem atau

mekanisme yang mana memaksa seseorang untuk tampil sesuai dengan yang diinginkan dalam sebuah foto (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Para peserta pameran mencoba untuk menampakkan identitas mereka sebagaimana lazimnya dilakukan oleh manusia dengan gaya ketelanjangan. Secara lebih akurat, mereka membuat karya sebagai manifestasi dirinya sendiri. Hal tersebut jarang terjadi dalam kehidupan di luar lingkup seni. Apabila mengamati karya mereka, timbul pertanyaan mengapa mereka tampil tanpa sehelai busana yang menutupi tubuh mereka. Selain itu, muncul pertanyaan soal makna ketelanjangan dan pengaturan foto diri mereka. Sebagai contoh, Alam yang memilih difoto di kamar mandi, sedangkan Angki yang memilih dirinya difoto saat sedang mandi. Selain itu, terdapat pula variasi foto dengan objek yang posisinya saling berbeda, namun menggambarkan sebuah kebebasan berposisi dalam keadaan tanpa busana yang dilakukan fotografer. Oleh sebab itu, banyak makna yang tergambar dalam karya-karya foto pada pameran Dedi Dores (*Radar Jogja,* 10 Maret 2002).

Gambar 6. 11. (kiri): Karya Foto Nur Alam yang ditampilkan dalam pameran Dedi Dores.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2002).
Gambar 6. 12. (kanan): Karya foto angki purbandono yang berjudul “Are You Loojing at Me?”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2002).

2). Berdirinya MES 56 Sebagai Organisasi Resmi

Wimo mengatakan bahwa Pameran Dedi Dores adalah awal MES 56 membuat ruang alternatif pertama di Mes AURI, serta merupakan awal pembentukan MES 56 sebagai organisasi. Dedi Dores yang merupakan inisiasi ruang pada saat itu memiliki arti, yaitu "Dengan Diiringi Doa dan Restu". Ruang MES 56 merupakan seniman yang berkelompok membentuk komunitas, dan kemudian membuat ruang seni. Oleh karena itu, komunitas MES 56 secara resmi menjadi organisasi pada 28 Februari 2002 dengan nama Ruang MES 56 (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022).

Kolektivitas yang dibuat oleh MES 56 secara politis diikat oleh kesamaan minat terhadap fotografi yang pada masa itu belum terlalu populer menjadi bagian medium seni rupa. Minimnya kesempatan untuk berpameran, disertai minimnya wadah untuk mengembangkan wacana fotografi secara kritis menjadi alasan utama mereka membangun Ruang MES 56 (Isabella, 2015: 123-124). Pada saat mereka resmi menjadi organisasi, MES 56 berhasil menancapkan nama mereka sebagai kelompok perupa muda yang mendedikasikan kerja serta hidup mereka pada fotografi seni (Juliastuti, 2015: 143).

MES 56 bergerak dengan leluasa dan tanpa beban menstimulasikan gagasan eksperimental di bawah bendera fotografi kontemporer. Mereka cukup intensif dalam mengekplorasi modus-modus konseptual dalam penciptaan karyanya. Oleh karena itu, MES 56 pada masa perkembangannya sering membuat proyek-proyek kolektif yang mampu menerobos ke dalam lingkup seni rupa kontemporer di Indonesia. Para pendukung mereka menganggap karya-karya MES 56 inovatif dan canggih. Meskipun demikian, ada pula yang kontra dengan MES 56 yang menganggap bahwa mereka perusak prinsip-prinsip dasar fotografi (Swastika, 2015: 96 & 98; Juliastuti, 2015: 144).

Berdirinya MES 56 beserta aktivitas mereka dalam berkesenian memberikan dampak yang signifikan terhadap kedudukan fotografi dalam medium seni rupa. Fotografi semakin diterima dalam lingkungan tersebut. Hal ini tentu didukung juga dengan perluasannya sebagai langgam bahasa baru bagi anak-anak MES 56 untuk berekspresi baik secara kolektif ataupun personal, khususnya

dalam berkesenian. Keberadaan MES 56 sebagai sebuah kolektif tentu memiliki visi yakni mengetengahkan fotografi sebagai bagian dari ekspresi seni kontemporer itu sendiri. Kesadaran dan keintiman untuk berdekatan dengan wilayah seni rupa adalah strategi MES 56 untuk keluar dari lemahnya infrastruktur fotografi di Indonesia ke arah ranah seni rupa (Tadjib, 2015: 48). Dapat dilihat bahwa keberadaan organisasi MES 56 dalam berpraktik kesenian merupakan manifestasi serta tonggak bagi perkembangan fotografi seni di Indonesia.

Ruang MES 56 yang merupakan sebuah kolektif seniman, dalam praktiknya tertarik membicarakan relasi antara fotografi dengan budaya sehari-hari, ataupun bagaimana fotografi diterapkan sebagai perangkat teknologi dalam keseharian masyarakat modern. Mencermati karya-karya kolektif MES 56, tentu dihadapkan pada paradoks serta tegangan. Hal tersebut karena sebagian besar yang mereka lakukan dalam pembuatan karya-karyanya mengadopsi praktik fotografi sehari-hari. Praktik itu terdengar sangat biasa, remeh temeh, dan bisa dilakukan oleh sebagian besar bahkan semua orang yang pernah menggunakan kamera. Namun, MES 56 memiliki nilai politis meski bertolak dari sifat populis serta kecenderungan dalam mempermainkan status fotografi sebagai medium yang ambigu. Nilai politis ini bukan berarti suatu narasi besar tentang isu sosial-politik, melainkan pada perspektif dan penyikapan atas medium fotografi itu sendiri (Swastika, 2015: 108-109).

Proyek yang dibuat oleh kolektif atau individu dari MES 56 merupakan sesuatu yang sifatnya melampaui teknis, bahkan secara sadar menghindari dari yang dianggap indah dan sempurna. Karya-karya MES 56 adalah sesuatu yang berada di luar kelaziman fotografi seni yang ada dan berkembang di Indonesia terutama sebelum berkembangnya fotografi konseptual. Hal tersebut terlihat sama gaya fotografi kontemporer di Amerika, Eropa dan beberapa negara Asia, seperti Jepang dan Korea Selatan. Gaya tersebut juga terlihat pada foto-foto yang biasa dipamerkan di galeri-galeri seni, museum, dan acara besar semacam *biennale, triennale,* dan festival fotografi (Swastika, 2015: 110).

3). Pameran Fotografi Autour du Monde, un autre voyage

Pada 2002, Centre Culturel Francais (CCF)[30] atau Pusat Kebudayaan Prancis di Bandung, menyelenggarakan sebuah pameran fotografi yang berjudul "Autour du Monde, un autre voyage", atau yang berartikan "Di Seluruh Dunia, Perjalanan Lain". Pameran ini diselenggarakan dari 15-20 April 2002, di Auditorium CCF, Bandung. Pameran tersebut diikuti oleh 32 fotografer, yang mana 18 orang merupakan fotografer Indonesia, yang terdiri dari Sembilan fotografer profesional, dan Sembilan mahasiswa (*Voila,* Maret-April 2002).

Adapun tema dari pameran ini adalah "Jakarta, perjalanan batin". Para fotografer mempersembahkan pameran foto sebanyak 54 foto hitam putih berdasarkan hasil lokakarya mereka selama berada di Jakarta. Mereka menyusuri jalan-jalan di Jakarta untuk memotret apa yang mereka temui (*Voila,* Maret-April 2002).

Eric Emo, salah satu fotografer yang terlibat dalam pameran tersebut, berhasil menghasilkan 16 seri foto yang ia abadikan selama berkeliling kota Jakarta. Dikatakan oleh Eric bahwa ia membuat karyanya dengan rasa ketidaktertarikan untuk memotret hal-hal yang umum. Eric melanjutkan bahwa ia tidak ingin menjadi seorang Eropa yang terpesona oleh Indonesia (*Voila,* Maret-April 2002).

Gambar 6. 13. Beberapa karya yang ditampilkan dalam pameran foto "Autour du Monde, un autre voyage".
(Sumber: *Voila,* Maret-April 2002).

[30] Penyebutan Centre Culturel Francais selanjutnya menggunakan singkatan CCF.

4). Pameran Ada Keindahan Dalam Horor: Beograd dan Sarajevo

Pada masa perkembangannya, Ruang MES 56 membuat serangkaian proyek seni di Ruang MES 56. Kegiatan tersebut tidak hanya eksklusif bagi anggota MES 56 saja, tetapi juga terbuka bagi seniman ataupun fotografer di luar keanggotaan MES 56. Dalam kurun waktu 2002 sampai 2012, Ruang MES 56 aktif membuat beberapa pameran.

Pada 2002, Ruang MES 56 mengadakan pameran yang berjudul "Ada Keindahan Dalam Horor: Beograd dan Sarajevo". Pameran ini merupakan pameran karya fotografi dari Roberto Alcaraz, fotografer berkebangsaan Spanyol. Pameran tersebut diselenggarakan dari 14-28 Mei 2002, di Ruang Mes 56, Jl. Kolonel Sugiono 56, Yogyakarta (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Mengapa Beograd dan Sarajevo terpilih sebagai tujuan kunjungan? Beograd merupakan ibu kota dari Yugoslavia yang kini menjadi Serbia, sedangkan Sarajevo adalah ibu kota dari Bosnia Herzegovina. Meskipun Yugoslavia dan Bosnia Herzegovina tidak begitu jauh dari Spanyol, namun kedua negara tersebut memiliki pengalaman pahit tentang perang saudara. Seperti halnya Spanyol, yang juga pernah mengalami perang saudara. Oleh sebab itu, Alcaraz memiliki ketertarikan untuk melakukan riset terhadap dua kota tersebut yang saat memiliki citra yang kurang baik, yaitu perang yang terus-menerus (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Media massa di Spanyol yang cenderung menyampaikan opini yang seragam dan berkiblat pada pemberitaan CNN, seolah-olah menyampaikan opini bahwa rakyat Yugoslavia menginginkan perang. Alcaraz tidak bisa mempercayai pandangan tersebut, serta tidak mempercayai alasan bahwa perang itu disebabkan oleh perbedaan agama dan faktor sejarah. Ia pergi ke kota tersebut pada Juli 2001, bersama temannya yang semasa kecilnya di Beograd (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Pada saat Alcaraz sampai di kota itu, ia menemukan masyarakat yang tengah menghadapi sebuah babak baru, yakni kelahiran sebuah bangsa baru. Alcaraz berjumpa dengan orang-orang yang sangat lelah akibat peperangan yang panjang. mereka merindukan cinta dan kedamaian, serta mengajarkan bahwa

dengan cinta dan saling menghargai akan mengubah keadaan yang lebih baik (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Foto-foto yang dipotret oleh Alcaraz memperlihatkan elemen-elemen seperti jalan-jalan, rumah-rumah, tembok, serta fragmen kehidupan sehari-hari. Melalui komposisi itu, foto-foto yang dihasilkannya menarasikan tentang kota yang menjadi saksi bisu dari kekejaman akibat peperangan. Dalam foto-foto tersebut, dinding menjadi medium ekspresi yang mencerminkan kelahiran yang tegar di tengah kesunyian yang penuh kegelisahan. Karya-karyanya menggambarkan perasaannya yang terpadu dengan lanskap yang ia dokumentasikan. Dalam proses seleksi foto, Alcaraz memilih foto-foto dengan mengutamakan aspek-aspek tradisional, kuno, dan bersejarah sebagai bentuk keabadian sebuah kota dimana harapannya tersampaikan. Ia berusaha mengungkapkan sesuatu yang dilupakan oleh media massa (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Gambar 6. 14. Foto pengamen wayang Elvis di jalanan yang diambil oleh Alcaraz.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2002).

Pameran ini adalah pameran kedua yang diadakan di Ruang Mes 56, setelah pameran Dedi Dores. MES 56 memiliki harapan bahwa karya Roberto Alcaraz dapat menjadi platform diskusi untuk membandingkan konflik yang

terjadi di Balkan dengan konflik-konflik berkepanjangan di Indonesia, seperti Ambon dan Aceh pada masa itu (*Kedaulatan Rakyat,* 15 Mei 2002: 9).

Alcaraz memilih fotografi sebagai medium bahasa laporan visualnya saat ia mengunjungi dua wilayah yang sedang berada dalam kemelut perang. Alcaraz menggambarkannya sebagai suatu hal horor yang terjadi di daerah Beograd dan Sarjevo. Dalam pameran ini, ia menampilkan 32 karya foto. Beberapa karyanya menampilkan foto-foto, seperti: pengamen wayang Elvis di jalanan, sebuah tempat bekas lapangan basket dengan latar belakang tembok yang rusak akibat bom, atau kesunyian rumah yang tanpa penghuni. Kamera Alcaraz juga menampilkan seorang gadis cilik yang merenung di pinggir jalan, menatap trotoar yang rusak (*Kedaulatan Rakyat,* 17 Mei 2002: 9). Keterlibatan Alcaraz dalam pameran yang diadakan oleh Ruang MES 56 menunjukkan bahwa Ruang MES 56 tidak hanya melibatkan seniman dalam negeri saja, namun juga melibatkan seniman dari luar negeri.

5). Pameran Animal's World of Kasan

Pada tahun yang sama, Ruang MES 56 kembali menggelar pameran fotografi. Pameran ini berjudul "Animal's World of Kasan", merupakan pameran tunggal dari Nuktof Kafrawi Kurdi, atau biasa dipanggil Kasan. Pameran tersebut diselenggarakan pada 27 Agustus sampai 10 September 2002 yang berlangsung di Ruang Mes 56, Jl. Kolonel Sugiyono 56, Yogyakarta. Pameran ini adalah pameran ketiga yang diselenggarakan oleh Ruang MES 56. Pada masa itu, Kasan adalah seorang mahasiswa di Fakultas kedokteran Hewan, Universitas Gajah Mada (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Pameran Animal's World of Kasan menampilkan karya-karya fotografi ilmiah. Kasan menampilkan karya serangkaian foto yang digunakan dunia penelitian ilmiah kedokteran hewan, yang mana foto-foto jenis ini masih jarang ditemui dalam ranah fotografi di Indonesia. Pada hakekatnya semua bidang penelitian, baik astronomi, geologi, biologi, kedokteran atau fisika, menggunakan fotografi (baik secara teknis ataupun perlengkapan) merupakan suatu keharusan. Fotografer ilmiah adalah praktisi yang sangat terdidik dan terspesialisasi, sehingga

mampu menggunakan peralatan yang hanya dapat dibeli dengan anggaran institusi-institusi tertentu. Deskripsi kerjanya sangat spesifik dan membantu kebutuhan peneliti dalam mengatasi masalah-masalah yang hanya dapat diselesaikan oleh fotografer yang terlatih dengan baik (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Pembuatan karya foto ini menggunakan teknik *Strobo* atau *flash* elektronik yang pertama kali dikembangkan untuk menangkap imaji dalam waktu sekejap pada sebuah objek yang bergerak. Penggunaan film infra merah pertama kali diterapkan dalam penelitian kedokteran dan biologikal. Banyak teknik dan perlengkapan yang digunakan dalam fotografi *close up* yang dikembangkan untuk keperluan penelitian ilmiah (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Gambar 6. 15. Foto zigot hewan yang diambil oleh Kasan.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2002).

Alasan Kasan mengambil tema pamerannya tentang hewan karena hewan memiliki keterkaitan yang erat dengan kehidupan manusia dalam keseharian, pengetahuan mendalam tentang mereka masih kurang diketahui. Selama periode lima tahun, Kasan mempelajari tentang dunia hewan dan ia menemukan bahwa fotografi memiliki manfaat yang besar bagi ilmu pengetahuan. Dalam proses ini, ia menemukan bahwa banyak hal tentang hewan yang tidak dapat manusia lihat

dengan mata telanjang dalam kehidupan sehari-hari. Hal-hal seperti itulah yang membuatnya penasaran mengenai hewan (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Karya fotografi yang ditampilkan Kasan menunjukkan rasa keingintahuannya tentang penyakit mereka -penyakit yang dialami oleh hewan, anatomi tubuh mereka, dan kehidupan mereka. Setelah ia mempelajari kehidupan hewan-hewan ini, kehidupan mereka ternyata sama dengan kehidupan manusia. Hanya karena mereka tidak dapat berbicara bahasa manusia, yang membuat manusia tidak begitu dekat dengan mereka. Melalui foto-foto ini, Kasan mencoba untuk menjembatani antara dunia manusia dengan hewan yang salah satunya dibatasi oleh bahasa verbal "bahasa manusia". Ia mencoba menggabungkan unsur-unsur fotografi seni dan jurnalisme. Hewan-hewan yang ditampilkan meliputi kambing, tikus, sapi, cacing, kucing, anjing, dan babi dalam bentuk mikroskopik (Arsip Ruang MES 56, 2002).

Wimo mengatakan bahwa setelah terlaksananya pameran tunggal Kasan tentang eksperimentasi terhadap zigot hewan, ia secara organik menjadi bagian dari MES 56 (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022). Oleh karena itu, keanggotaan MES 56 bukan hanya seniman yang merupakan lulusan dari ISI Yogyakarta saja, tetapi juga dari kalangan di luar ISI Yogyakarta.

6). *News Letter* MES 56

Ruang MES 56 selain melakukan proyek kolektif dan individu seniman, mereka juga membuat *Newsletter* dalam menunjukkan eksistensinya. *Newsletter* MES 56 pertama kali terbit pada 2003. Disampaikan oleh Edwin bahwa edisi pertama diterbitkan pada Maret 2003. *Newsletter* ini berisikan lima edisi dalam bentuk fotokopian yang dijual dengan harga Rp1.000. memasuki edisi kelima, mereka menggunakan full color yang terbit pada September 2004. Pada awalnya, *newsletter* MES 56 direncanakan untuk terbit dalam sebulan. Rencana tersebut sempat berjalan sesuai waktunya sampai edisi ketiga yang terbit dua kali sebulan, namun setelahnya, memasuki empat dan lima terbit secara tidak konsisten (Wawancara dengan Edwin Dolly Roseno, 29 Juni 2022; Isabella, 2015: 130).

Gambar 6. 16. Sampul depan dan belakang newsletter MES 56 pertama edisi Maret 2003.
(Sumber: Juliastuti, 2015: 149).

Jumlah halaman di setiap edisi newsletter MES 56 tidak konsisten. Edisi pertama terdiri dari 11 halaman, kemudian bertambah jadi 14 halaman dan 20 halaman di edisi ketiga dan keempat. Edisi kelima yang merupakan edisi terakhir memiliki halaman yang paling tebal, yakni berisikan 48 halaman dan dijual dengan harga Rp15.000 (Juliastuti, 2015: 148).

Edwin memiliki edisi favorit pada terbitan *newsletter* MES 56 ini, yakni edisi keempat. Edisi itu Mengambil "kegilaan" sebagai fokus utama yang mana di setiap halamannya dipenuhi dengan dokumentasi visual "orang gila" atau "orang yang dianggap gila" di lingkungan setempat. Mereka merupakan kelompok orang yang bisa ditemukan secara acak, yang menghabiskan siang dan malam dengan berkeliaran di jalanan dekat kantor MES 56 serta rumah mereka pribadi. Masing-masing dari objek tersebut memiliki gaya berpakaian khas. Perjumpaan yang rutin itulah menambah satu lapisan ke kisah mereka dalam pikiran anak-anak MES 56. Meskipun penelusuran dan pembahasan tentang kegilaan masih terbatas, tapi eksplorasi visual tersebut menunjukkan potensi untuk riset lebih lanjut (Juliastuti, 2015: 147-148).

7). Pameran Facade

Memasuki pertengahan 2003, Ruang MES 56 menggelar pameran yang berjudul "Facade", yang merupakan karya dari Yudhi Soerjoatmodjo. pameran tersebut diselenggarakan pada 9-22 Juni 2003, di dua tempat yang berbeda, yakni di Ruang

Mes 56, Yogyakarta dan di Goethe Institute, Jakarta. Melalui pameran ini, Yudhi menghadirkan sebuah gaya estetika baru pada masa itu (Arsip Ruang MES 56, 2003).

Serangkaian Foto yang di ambil Yudhi menampilkan potret perjalanannya ke sembilan kota di Jerman selama 2 minggu dengan menggunakan kamera saku digital. Pada awalnya tampak sebagai dokumentasi visual belaka yang menggambarkan apa yang terlihat dipermukaan. Namun, dibalik semua itu ada tawaran untuk mengamati dengan panca indera lapisan makna yang tersembunyi di balik wajah sehari-hari, struktur bangunan anonim, serta pemandangan yang seolah biasa. Melalui Foto-foto tersebut, terbuka kesempatan untuk mengungkap dimensi fisik, psikologis, dan spiritual yang tersembunyi di balik Facade (Arsip Ruang MES 56, 2003; Isabella, 2015: 122).

Karya yang dibuat Yudhi secara harfiah mengacu pada permukaan, menggambarkan pendekatan artistik yang dipertanyakannya terhadap fotografi dalam konteks melihat. Karya ini adalah antitesis dari usaha fotografer untuk menciptakan makna dan mengembalikan pengalaman fotografi kepada indra penglihatan bertumpu pada mata yang melihat. Dengan demikian, alih-alih menjadi “sang pencipta fotografi” yang mengonstruksi narasi makna melalui proses pemilihan dengan kamera. Yudhi memberi ruang penafsiran yang luas dan bebas bagi penonton untuk menafsirkan makna di balik sebuah foto. Subyektivitas fotografer ditempatkan di hadapan subyektivitas penonton untuk mengeksplorasi makna yang mungkin berbeda-beda (Isabella, 2015: 122-123)

Gambar 6. 17. Karya foto yang ditampilkan Yudhi dalam pameran “Façade”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2003).

Yudhi dalam karyanya menawarkan pandangan bahwa fotografi tidak boleh terikat harus tidak terikat pada kaidah-kaidah konvensional tentang nilai-nilai dan estetika. Dampak yang paling signifikan dari pameran Facade tidak terbatas pada domain fotografi, tetapi juga dalam ranah seni visual secara umum (Arsip Ruang MES 56, 2003). Lebih lanjut, pameran ini menjadi penting bukan karena kualitas karya-karya yang dihasilkannya, melainkan karena kehadirannya sebagai peristiwa yang memicu diskusi hangat di kalangan fotografi. Salah satu komentar yang begitu kritis dan bernada paling keras datang dari fotografer jurnalistik, Arbain Rambey:

> “Yudhi sah-sah saja menyebut ia bosan dengan macam fotografi yang selama ini ia lihat dan lakukan. Namun selama kita sepakat bahwa fotografi adalah dunia seni yang harus melewati suatu tahap pencapaian, sejujurnya Yudhi melakukan Langkah mundur. Membandingkan pamerannya Paris Metro tahun 1993 dengan yang ini, bukanlah membandingkan lukisan cat minyak dengan sketsa. Sama-sama karya Yudhi, tapi maaf, yang ini kurang bermutu” (Isabella, 2015: 123).

Pernyataan Arbain mengenai karya Yudhi yang dianggap “kurang bermutu” ini sebenarnya dengan tegas menjadi kritik Yudhi terhadap kondisi politik dalam dunia fotografi yang dikendalikan oleh individu-individu dengan posisi sosial tertentu, sehingga dapat menentukan apa yang harus dilihat oleh para penonton. Hal tersebut mencerminkan suara pemberontakan yang muncul dari revolusi yang hampir terjadi pada 1999 oleh sekelompok mahasiswa fotografi ISI, namun kali ini pameran Façade berhasil membuka diskusi yang lebih luas (Isabella, 2015: 123).

Setelah terlaksananya pameran Facade, Yudhi menyatakan bahwa ia telah mencapai titik akhir dalam perjalanan fotografinya. Aktivitas Yudhi dalam perkembangan fotografi kontemporer setelah itu tidak lagi terlihat secara signifikan. Meskipun demikian, apa yang Yudhi sebut sebagai titik akhir justru menjadi awal bagi perjalanan MES 56. Jika Yudhi mencoba mengguncang konvensi atas wacana fotografi mainstream, anak-anak MES 56 melanjutkan usaha ini ke medan praktik mereka secara lebih luas dan penuh eksperimentasi (Isabella, 2015: 123-124).

8). Pameran For Me and You

Sebulan setelah terlaksananya pameran Facade, Ruang MES 56 kembali menggelar pameran tunggal yang bertajuk "For Me and You". Pameran ini menampilkan karya-karya fotografi dari Wok The Rock, anggota MES 56. Pameran For Me and You dilaksanakan dari 10-16 Agustus 2003 (Arsip Ruang MES 56, 2003).

For Me and You Mengisahkan tentang persetujuan, kemungkinan, dan realitas yang melibatkan manusia dan sistem peradabannya yang terjadi selama berabad-abad. Perdebatan seputar sistem-sistem baru selalu menjadi perhatian utama, bahkan melewati pertempuran dan konflik serius. Perdebatan ini mencakup isu-isu spiritualitas, seksualitas, nilai-nilai, teknologi, inovasi, dan kekuasaan. Idealisme dan tujuan hidup juga menjadi topik yang berkaitan dengan kenikmatan dan kenyamanan atau biasa disebut keadaan damai. Tabu, etika, dan moralitas digunakan sebagai penilaian terhadap eksistensi hal-hal baru (Arsip Ruang MES 56, 2003).

Dalam kerangka yang sangat luas, kompleks, dan tampaknya berlebihan ini, proses kreatif menjadi beragam dan saling berhubungan. Beberapa tahun terakhir, inspirasi ini mendorong Wok untuk memvisualisasikannya dalam serangkaian karya seni. Secara mengejutkan, semuanya tiba-tiba mengalir dengan cepat, didukung oleh kehadiran kamera digital. Hasilnya jauh melampaui harapan Wok, 35 foto digital yang menurutnya luar biasa dan sangat menggairahkan (Arsip Ruang MES 56, 2003).

Secara keseluruhan, karya dari Wok memvisualisasikan dan menghidupkan kembali totem-totem yang merepresentasikan manusia dan peradaban saat ini. Secara Singkat, itu adalah potret. Karya-karya tersebut menggunakan bahasa erotisme, kepolosan, tragedi, romantisme, dramatis, liar, kesunyian, provokatif, psikedelik, serta fenomenal (Arsip Ruang MES 56, 2003).

Gambar 6. 18. Salah satu karya foto Wok The Rock dalam pameran "For Me and You".
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2003).

9). CP Open Biennale 2003: Interpellation

Masih pada tahun yang sama, CP Foundation[31] yang bekerjasama dengan Galnas mengadakan pameran seni rupa berskala internasional dengan tajuk pameran "CP Open Biennale 2003: Interpellation". Pameran CP Biennale 2003 diselenggarakan dari 4 September hingga 3 Oktober 2003, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta. Pameran ini dikuratori oleh Jim Supangkat (CP Foundation, 2003).

CP Biennale 2003 tidak hanya diikuti oleh seniman yang berasal dari Indonesia saja. Sebagian peserta CP Open Biennale 2003 merupakan seniman dari

[31] CP Foundation merupakan lembaga Internasional yang bergerak di bidang seni yang didirikan di Washington D.C. pada 2000 (Jim Supangkat, 2005: xi).

berbagai negara, seperti Amerika Serikat, beberapa negara Asia, dan negara Eropa. Meskipun CP Biennale 2003 ini lebih cenderung memiliki karakter "biennale nasional-plus", namun perhelatan ini dimaksudkan sebagai pameran internasional yang berusaha menghadirkan kerangka baru yang memandang seni Indonesia sebagai model seni yang telah berkembang di luar Eropa dan Amerika (CP Foundation, 2003: 20).

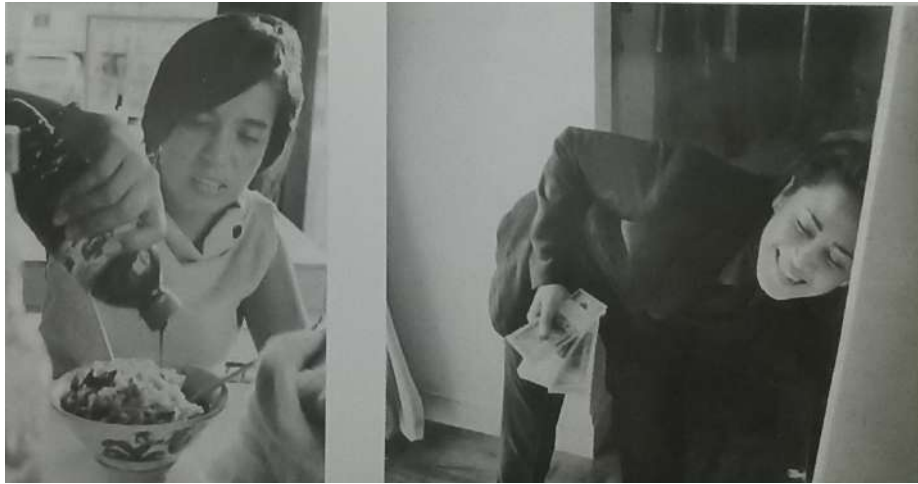
Seniman yang menjadi peserta pameran CP Biennale 2003 menggunakan berbagai macam media dalam membuat karya seni rupanya, termasuk fotografi. Adapun Seniman yang menggunakan medium fotografi dalam pameran ini berjumlah 10 seniman, di antaranya adalah: Neunhausen Julia, Erik Prasetya, Oscar Motulloh, dan seniman yang lainnya (CP Foundation, 2003).

Neunhausen Julia yang merupakan lulusan Akademi Seni Rupa, Braunschweig, Jerman, dalam pameran ini membuat karya foto seri yang berjudul "Sleeping Images on Traveling". Julia mengambil bermacam foto gambar tidur di berbagai tempat, seperti di Polandia, Spanyol, India, dan Indonesia. Julia menjadikan dirinya sendiri sebagai subjek dalam karya tersebut. Tindakan Julia saat tidur, bahkan tidur itu sendiri, merupakan suatu jenis pertunjukan (CP Foundation, 2003: 78).

Foto-foto yang diperlihatkan dalam karya Julia memiliki fungsi sebagai objek yang mewakili Tindakan "pertunjukannya", sehingga seniman merupakan "objek pertunjukan" itu sendiri. Lokasi yang terekam dalam foto itu sendiri mengarahkan audiens pada penafsiran makna ruang tertentu bagi orang yang tidur. Kehadiran orang yang tidur sendiri memberikan pintu masuk kepada kemungkinan dapat diinterpretasikan yang sehubungan dengan tempat yang ditinggalinya (CP Foundation, 2003: 78).

Gambar 6. 19. Karya foto Julia yang berjudul “Sleeping Images on Traveling”.
(Sumber: CP Foundation, 2003: 79).

Selanjutnya ada Erik Prasetya, fotografer profesional yang merupakan lulusan ITB, pada pameran menampilkan fragmen dari esai fotografi yang dibuatnya dengan judul “Jakarta Banal Estetik”. Secara umum, karya ia buat dari 2000 – 2003 merupakan hasil investigasi Erik terhadap kaum perkotaan, khususnya kelas menengah yang ia temui di Jakarta. Erik memotret kehidupan sehari-hari dua teman perempuannya dengan latar belakang ekonomi dan sosial yang berbeda. Ia menyajikan berbagai objek dan ikon, seperti makanan, interior rumah, gaya berpakaian, dan aktivitas sehari-hari temannya sebagai representasi gaya hidup dan sikap yang menyatukan keduanya (CP Foundation, 2003: 112).

Dalam hal ini, Erik memakai konsep estetika banal untuk mengganggu kecenderungan eksotis dan semangat dalam fotografi. Jakarta Banal Estetik ditampilkan dalam bentuk karya instalasi dua dimensi. Hal itu bertujuan untuk menyentuh reproduktibilitas yang telah dilakukan oleh fotografi, terutama melalui media massa dengan didukung oleh berbagai kepentingan (CP Foundation, 2003: 112).

Gambar 6. 20. Karya foto Erik yang berjudul "Jakarta Banal Estetik".
(Sumber: CP Foundation, 2003: 113).

Lalu ada Oscar Motuloh yang merupakan fotografer jurnalistik yang menjabat sebagai pimpinan GFJA, sekaligus dosen di Departemen Film dan Fotografi di IKJ. Oscar membuat karya yang berjudul "Seni Kematian", foto yang merenungkan hidup yang dijalani oleh manusia hingga menuju tujuan akhir, yaitu kematian. Dalam refleksi yang lebih mendalam, Oscar memotret "Gerbang Neraka", karya yang belum selesai yang dibuat oleh seniman patung asal Prancis, Auguste Rodin (CP Foundation, 2003: 128).

Dalam karyanya, Oscar membayangkan ulang patung imajinatif Rodin, yang dimana membangkitkan pertimbangan tentang kehidupan manusia, apakah akan masuk ke dalam surga atau neraka. Kemampuannya untuk menekan tombol kamera secara spontan serta memaparkan inti dari sebuah visi yang muncul secara instan merupakan kemampuan yang luar biasa yang dimilikinya. Hal itu telah menandai karya-karya Oscar dengan kualitas yang mengunggah indera dan memunculkan pertanyaan-pertanyaan yang intens (CP Foundation, 2003: 128).

Gambar 6. 21. Karya Oscar Motuloh “Seni Kematian”.
(Sumber: CP Foundation, 2003: 129).

10). Biennale Yogyakarta VII 2003

Yayasan Biennale Yogyakarta menyelenggarakan pameran bertajuk “Biennale Yogyakarta VII: Countrybution” Pada 2003. Pameran ini dilaksanakan dari 17-31 Oktober 2003, di Taman Budaya Yogyakarta, Gedung Sociteit Militair, Yogyakarta. Pameran Biennale Yogyakarta 2003 dikuratori oleh Hendro Wiyanto, seorang kurator berdomisili Jakarta. Ia didamping oleh beberapa tim seleksi, seperti: Dwi Marianto, Suwarno Wisetrotomo, Rain Rosidim Samuel Indratma, Ade Tanesia. Pameran ini mengundang 31 perupa, individu maupun kelompok untuk memamerkan dan mempresentasikan karyanya dengan keragaman praktek seni rupa dan kecenderungan-kecenderungan yang ada (Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta, 2003: 12-13).

Countrybution dipilih menjadi tema besar pada Biennale Yogyakarta 2003. Countrybution adalah suatu kerangka kerja yang disepakati oleh kurator dan

anggota tim seleksi *biennale.* Konsep Countrybution digunakan untuk memberikan konteks sosial yang aktual dalam menginterpretasikan berbagai praktik seni rupa dan peran seniman yang beragam di Yogyakarta dalam periode terkini (Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta, 2003: 18).

Tema Countrybution yang digunakan untuk menganalisis fenomena karya seniman dalam Biennale Yogyakarta 2003 bukanlah sebuah konsep utopia, sihir, mantra atau retorika baru yang digunakan oleh para seniman untuk melarikan diri dari krisis yang sedang dihadapi. Tema ini digunakan sebagai harapan kepada para seniman untuk menggali kembali "kontribusi" dari kekayaan sumber daya yang dimiliki untuk membayar hutang dan kewajiban mereka kepada negara dan masyarakat. Countrybution merupakan sebuah imajinasi dan re-imajinasi yang masih dapat dilakukan oleh para seniman, yang secara kolektif menempatkan peran mereka di atas panggung negara dan masyarakat yang terpuruk (Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta, 2003: 24).

Dalam Pameran Biennale Yogyakarta 2003, Ruang MES 56 diundang untuk turut serta meramaikan rangkaian pameran. MES 56 membuat karya kolektif yang berjudul "Keren dan Beken" (Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta, 2003: 66). Wimo menyampaikan bahwa proyek kolektif pertama MES 56 adalah Keren dan Beken. Pada saat itu, Hendro, selaku kurator pameran mengharapkan MES 56 dapat mengakomodir praktik individual yang dapat bekerja sama dan menghasilkan proyek kolektif (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022).

Biennale Jogja VII merupakan salah satu peristiwa penting bagi MES 56. Hal itu lantaran MES 56 untuk pertama kalinya diundang untuk mengikuti acara seni rupa yang prestisius (Isabella, 2015: 124). Dalam karya itu, MES 56 memperagakan praktik fotografi komersial yang sangat lazim ditemui di Indonesia, yakni fotografer wisuda Pada malam pembukaan pameran yang dihadiri oleh berbagai kalangan, "tukang-tukang foto" MES 56 memotret para pengunjung yang datang serta membuka gerai foto. Pengunjung pameran dapat berfoto dengan pengaturan dan properti yang disediakan di ruang yang telah diubah menjadi studio foto. Layaknya fotografer wisuda, MES 56 mencetak dan

menjual foto-fotonya, serta tercantum pula tulisan berwarna putih yang berbunyi "Keren dan Beken" (Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta, 2003: 66; Swastika, 2015: 100).

Gambar 6. 22. Karya MES 56 dalam pameran Biennale Jogja VII 2003, yang berjudul "Keren dan Beken".
(Sumber: Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta, 2003: 67).

Karya ini adalah suatu bentuk permainan atau simulasi dalam praktik fotografi itu sendiri, serta bagaimana medium fotografi diterapkan dalam kehidupan sehari-hari masyarakat modern. Mengenai fenomena tersebut, Alex (Swastika, 2015: 100) berpendapat bahwa:

> "Melihat fotografi dengan prespektif kualitas formalnya belaka, melalui kaca mata seni rupa, sebenarnya mengesampingkan sebagian besar praktik fotografi lainnya: jurnalistik, mode, iklan, dan tentu saja snapshots (foto-foto yang dibuat dengan ketulusan). Foto KTP, paspor, sinar X, mikroskopis, makroskopis, foto ulang tahun, perkawinan, foto studio komersial yang tersebar di setiap penjuru adalah keseharian modern kita. Citra-citra fotografis inilah yang mempengaruhi cara kita berpakaian, makan, berpikir, berpendapat dan bahkan cara kita lahir dan mati".

Dari pernyataan Supartono, dapat dilihat bahwa meskipun pada masa itu kehadiran fotografi dalam seni rupa kontemporer Indonesia masih terbilang belum punya sejarah panjang, tetapi yang ditunjukkan pada karya Keren dan Beken ini penuh permainan. Karya ini mampu membawa hal yang sangat biasa ke dalam suatu tataran konseptual, mengaburkan batasan antara seni tinggi dengan seni rendah, serta antara seniman dengan tukang foto. Adanya proyek Keren dan Beken sebagai upaya untuk menguji kembali para tukang potret yang mengabadikan momen penting bagi orang banyak, mengangkat apa yang dianggap inferior dalam masyarakat (Swastika, 2015: 100-101).

Poin terpenting dari Proyek Keren dan Beken bukanlah soal subyek yang ditampilkan dalam foto-foto yang menyerupai foto wisuda itu, melainkan pada gagasan untuk menyerupakan praktik fotografi komersial atau fotografer wisuda. Apa yang MES 56 ciptakan sama sekali bukan sesuatu yang bersifat artistik atau keindahan semata, akan tetapi sepenuhnya bermuara pada konsep, gagasan serta proses, sebagaimana tawaran dari banyak karya seni konseptual lainnya. Hal itu juga terbaca dari keterkaitannya dengan tema kuratorial Biennale Jogja VII[32], dan tindakan para tukang potret MES 56 ketika pembukaan acara berlangsung. Mereka memotret para pengunjung yang hadir selayaknya cara kerja fotografer wisuda, hingga memajang serta menjual foto-foto tersebut di tempat dengan harga Rp10.000. Dalam proyek ini, tegangan antara seni dan bukan seni, seniman dan bukan seniman, serta foto seni dan bukan foto seni dimunculkan (Swastika, 2015: 109).

11). Pameran Holiday MES 56

Dikatakan oleh Wimo bahwa setelah pameran Keren dan Beken, MES 56 kembali membuat proyek kolektif pada 2004, yang diberi judul “Holiday”. Proyek Holiday merupakan undangan dari pameran seni media baru di Galeri Lontar, Jakarta.

---

[32] Hendro mengatakan bahwa keterlibatan MES 56 dalam Biennale Jogja VII Countrybution adalah bagian dari gagasan kuratorialnya untuk mempertanyakan kemungkinan kontribusi seniman baik secara individu, kolaboratif, atau partisipatif di tengah kondisi ledakan pasar seni rupa yang waktu itu yang membawa seniman untuk berurusan dengan isu komodifikasi di pasar seni rupa (Isabella, 2015: 124-125).

Pameran ini dikuratori oleh Asikin Hasan (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022). Proyek tersebut terbagi menjadi dua seri, yakni berkunjung ke Jakarta dan plesiran Ke Yogyakarta. Dalam karya tersebut, MES 56 mewawancarai sebagian orang yang bekerja di sekitaran Pusat Kebudayaan Prancis di Jakarta, serta sebagian orang yang tinggal di sekitar markas MES 56 di Yogyakarta. Sejumlah orang itu diberi pertanyaan mengenai pengalaman maupun keinginan mereka untuk berekreasi ke kedua kota tersebut, yakni Jakarta dan Yogyakarta (Swastika, 2015: 101).

Alia Swastika (2015: 101-102) berpendapat bahwa apa yang ditampilkan MES 56 melalui foto-foto dalam Holiday rata-rata orang yang mereka wawancarai mempunyai kemauan ataupun pengalaman yang kurang lebih hampir sama, yakni mengunjungi obyek-obyek tujuan wisata di kota Jakarta dan Yogyakarta. Tempat wisata yang ingin mereka kunjungi, di antaranya: Taman Mini Indonesia Indah, Monumen Nasional (Monas), Dunia Fantasi (Dufan), Candi Borobudur, Candi Prambanan, serta Kraton Yogyakarta. Dalam eksekusi karyanya, MES 56 memotret subyek dengan latar belakang tempat kerja atau tempat tinggal. Mereka juga meminta kepada subyek untuk membayangkan pose yang akan mereka lakukan apabila difoto di tempat-tempat wisata yang mereka dambakan. Melalui olah digital dan rekayasa foto, tubuh mereka dipotong dari latar yang sesungguhnya kemudian dipindahkan ke tempat wisata yang ingin mereka kunjungi.

Semuanya seolah-olah terlihat nyata dan hadir begitu saja apabila melihat foto-foto pada seri ini. Subyek seakan-akan dapat berwisata tanpa harus mengalaminya, dan tanpa perlu mengunjungi tempat-tempat yang ingin dikunjunginya. Suatu pengalaman dan peristiwa berlibur dapat direkonstruksi yang kemudian diwujudkan ke dalam sebuah gambar foto. Hal tersebut terucap dari testimoni para subyek foto yang juga ditampilkan pada saat pameran, misalnya Andi "Memet" Zulfan dan Sri Hartini:

> Memet: "Sebulan yang lalu kami sempat main ke Dufan tapi tololnya kami nggak bawa kamera!"
> Sri: "Saya punya keinginan ke Taman Mini karena saya pernah ke sana waktu kelas 5 SD, itung-itung mengulang kenangan lama. Foto

dokumentasi waktu ke Taman Mini dulu juga sudah hilang, yang ada cuma negatifnya saja. Gak mau ke Monas karena Monas ya Cuma begitu-begitu saja, cuma monumen saja." (Swastika, 2015: 102).

Gambar 6. 23. Karya MES 56 "Holiday", berkunjung ke Dufan dan Candi Borobudur.
(Sumber: Swastika, 2015: 102-103).

Peristiwa otentik dan pengalaman yang biasanya ditemui menjadi penanda utama pada sebuah foto diumpamakan dengan simulasi yang berdasarkan dari pengalaman dan hasrat berwisata. Subyek pada foto yang pertama dihilangkan, kemudian muncul pada foto yang kedua untuk menandai keinginan plesiran ke tempat yang dituju. Foto kedualah itulah seakan-akan menjadi sebuah pengalaman atau peristiwa yang menjadi bukti nyata. Pada akhirnya, fakta-fakta fotografis yang menegaskan keberadaan mereka dalam dunia, yang sebelumnya memberikan pengakuan terhadap keberadaan fotografi, tidak lagi menjadi pembenaran bagi fotografi (Swastika, 2015: 102-103).

12). Pameran Lalu Kini Nanti

Masih pada tahun yang sama, Ruang MES 56 menggelar pameran yang berjudul "Lalu Kini Nanti". Pameran Lalu Kini Nanti dilaksanakan pada 5-19 Juli 2004 di Ruang MES 56. Pameran Lalu Kini Nanti juga terselenggara di Galeri Oktagon, Jakarta, pada 6-17 April 2004. Karya-karya yang dipamerkan dalam pameran ini merupakan hasil dari sebuah lokakarya fotografi yang melibatkan 10 fotografer dari Jakarta. Adapun 10 fotografer merupakan para pekerja lepas, di antaranya: Bella Ginanjar, Christina Phan, Evelyn Pritt, Heri Hermawan, Maya Ibrahim, Paul Kadarisman, Stefanny Imelda, Timur Angin, Trika J. Simanjuntak, dan Widya Sartia Amrin (Arsip Ruang MES 56, 2004).

Gambar 6. 24. Karya foto Christina Phan yang berjudul "Kaki".
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2004).

Lokakarya ini diselenggarakan di Goethehaus, Jakarta, pada akhir Februari 2004, dalam rangka Pameran "Dieu Neue Mitte: Fotografien 1989-2000" dari Regina Schemeken. Regina merupakan seorang editor foto di Süddeutsche Zeitung, surat kabar paling berpengaruh Jerman. Tema pameran ini berangkat dari judul pameran Regina, sehingga Pameran Lalu Kini Nanti dipersembahkan untuknya. Dalam Pameran Lalu Kini Nanti, mereka beropini dan mendekatkan

secara subyektif lewat medium fotografi. Pandangan tersebut tersampaikan sebagai bentuk reaksi terhadap momentum setelah runtuhnya pemerintah Soeharto pada tahun 1998 yang lalu, hingga kini dan nanti (Arsip Ruang MES 56, 2004).

Dalam pamerannya, Regina berusaha menggambarkan dengan segala kepekaannya, ciri-ciri yang menjadi indikator baik secara fisik, moral, ataupun ideologis dari "Jerman yang Baru", setelah mereka bersama kembali. Sebagaimana yang dilakukan Regina, lokakarya yang diikuti 10 fotografer Jakarta ini, berusaha mencari representasi dari Jakarta setelah perubahan politik yang ada sejak 1998, baik dalam bentuk nyata dan verbal, maupun simbolis. Lokakarya ini berupaya menemukan sesuatu yang dianggap sebagai kenangan, hal-hal baru yang mencerminkan tanda perubahan zaman, atau pun elemen-elemen yang tetap tidak berubah di tengah perubahan zaman. Hal-hal apa pun yang dapat mewakili "Indonesia Baru" (Arsip Ruang MES 56, 2004).

Lokakarya ini bertujuan untuk menampilkan pemikiran atau ideologi dengan visual, yakni fotografi. Oleh karena itu, pemilihan subjek menjadi begitu penting. Pada dasarnya, pemilihan tersebut mencerminkan upaya untuk mencari simbol visual dari perubahan. Meskipun lokakarya ini berlangsung selama satu setengah bulan, namun waktu itu dianggap masih terbatas untuk mengembangkan sebuah tema secara mendalam. Oleh sebab itu, para peserta disarankan untuk memilih tema atau subyek yang akrab bagi mereka, serta pendekatan fotografis yang telah dikuasai(Arsip Ruang MES 56, 2004).

Lokakarya tersebut juga memberikan prioritas pada jumlah peserta perempuan. Hal ini terjadi karena kondisi pekerjaan dalam masyarakat kita dimana perempuan berada dalam situasi yang unik, yakni di satu sisi di puji dan dilindungi secara hukum (seperti pepatah, "surga di bawah telapak kaki ibu"), namun dalam kesehariannya (kecuali dalam situasi pekerjaan tertentu), masyarakat meragukan kemampuan perempuan. Situasi itu masih terasa dalam dunia fotografi, terutama di Indonesia. Oleh karena itu, lokakarya ini menghadirkan ciri khas perempuan, bila memang ada, dan dapat diperlihatkan oleh para peserta (Arsip Ruang MES 56, 2004).

13). Pameran Fotografi Displaced Spaces

Pada 2005, SSAS menggelar pameran fotografi yang bertajuk "Displaced Spaces". Pameran yang merupakan lokarya ini diselenggarakan dari 4-18 Februari 2005, di Selasar Sunarto Art Space, Bandung. Pameran ini adalah bagian dari program residensi seniman internasional dari Unesco-Aschberg 2004 yang dimulai sejak 2002. Pameran Displaced Spaces dikuratori oleh Agung Hujatnkajenong dan Aminuddin TH Siregar, menampilkan karya-karya fotografi dari Han Sungpil, fotografer yang berasal dari Korea Selatan, beserta 13 mahasiswa seni rupa ITB (*Pikiran Rakyat,* 12 Februari 2005; *Kompas,* 30 Januari 2005).

Gambar 6. 25. Seorang pengunjung melihat foto-foto yang ditampilkan pada pameran "Displaced Spaces".
(Sumber: *Pikiran Rakyat,* 12 Februari 2005).

Adapun 13 mahasiswa seni rupa ITB yang turut serta dalam pameran ini, di antaranya: Tubagus Adhi, Tinton Satrio, Bram Adrianto, Dimas Arif, Gumira Wisnu, Octora, Diana N. Hari, Erick Pauhrizi, Monika Ary K, Asamz Syahrul, Wisli Sagara, Prillia Tania, dan Agus Hanjoyo (*Pikiran Rakyat,* 5 Februari 2005). Dalam pameran Displaced Spaces, Sungpil memotret kondisi hutan Kalimantan yang rusak parah akibat kebakaran hutan yang melanda dan menghabiskan hampir setengah areal kekayaan alam Indonesia itu. Karya Sungpil selaras dengan judul

pameran ini yang menunjukkan representasi yang murni (*Pikiran Rakyat,* 19 Februari 2005).

Selain karya sungpil, terdapat karya-karya lain yang memperlihatkan keaslian representasi, seperti karya-karya Tinton Satrio, Tubagus Adhi, Wisli Sagara, Dimas Arif dan Monika. Pada karya ketiga seniman tersebut, terlihat bagaimana fotografi mampu menyajikan rekaman realitas secara langsung dan objektif. Pada karya Monika, ia menunjukkan penggunaan strategi fotografi yang konvensional dan tanpa pretensi, dengan menangkap momen-momen dramatis (*Pikiran Rakyat,* 19 Februari 2005).

Berbeda dengan karya yang dibuat oleh Agus Hanjoyo. Dalam pameran ini, ia memperlihatkan situs Tangkuban perahu yang "disulap" menjadi sebuah lokasi duel antara dua boneka ninja. Agus melakukan seleksi objek, mengatur tata letaknya, serta membuat semacam realitas buatan dengan menggunakan dua buah boneka ninja seukuran jari tangan orang dewasa. Karya Agus mempermainkan persepsi audiens mengenai ukuran yang sebenernya, baik besar ataupun kecil dari objek-objek tersebut, sehingga memberikan kesan menggelitik (*Pikiran Rakyat,* 19 Februari 2005).

Berbagai pengolahan teknik beserta gagasan yang dibuat oleh peserta pameran melalui medium fotografi yang dikenal mampu menyajikan "kemurnian representasi realitas" tersebut, menarik untuk diapresiasi. Pertimbangan itu berdasarkan konsep pameran yang ditawarkan oleh kurator yang membahas mengenai potensi media fotografi dalam konteks kesadaran ruang dan waktu dalam realitas yang tidak terpisahkan. Hal tersebut adanya kemungkinan untuk "memprovokasi" dan mempermainkan peran dalam pengamatan yang ambigu dan imajiner (*Pikiran Rakyat,* 19 Februari 2005).

14). Pameran Domestik Circle-New Dutch Photography

Memasuki pertengahan 2005, SSAS kembali menyelenggarakan pameran yang menampilkan tujuh fotografer berkebangsaan Belanda yang berjudul "Domestic Circle-New Dutch Photography". Pameran tersebut dilaksanakan dari 8-23 Juli 2005, di Selasar Sunaryo Art Space, Bandung. Ketujuh fotografer tersebut, di

antaranya: Elspeth Diederix, Johannes Schartz, Arnix Goossens, Phoebe Maas, Sara Blokland, Wijnanda Deroo, serta Asrid Hermes yang juga menjadi kurator pada pameran ini. Pameran Domestik Circle dibuka oleh wakil direktur Erasmus Huis, Antje Vels Hijn, pada tanggal awal pelaksanaan pameran (*Pikiran Rakyat,* 2 Juli 2005; *Pikiran Rakyat,* 9 Juli: 2005).

"Domestic Circle" merupakan judul yang dipilih pada pameran ini, karena para fotografer menggunakan elemen-elemen di lingkungan pribadi masing-masing. Elemen-elemen tersebut untuk menciptakan gaya fotografi yang banyak dimanifestasikan di Belanda. Pameran ini mempresentasikan karya dari tujuh fotografer yang secara harfiah dan simbolis dekat dengan rumah mereka (Hermes, 2005: 3; Buletin Bandung Advertiser, 26 Juli-10 Agustus 2005).

Dalam Pameran Domestic Circle, karya Wijnanda Deroo yang berjudul "Mobile Homes", menunjukkan citra bangunan dan rumah yang terabaikan. Melalui penggunaan perspektif yang sangat teliti, ruang-ruang kosong itu terlihat berhasil menarik perhatian penonton. Di satu sisi, ia menyajikan gambaran tentang ruang-ruang yang ditinggalkan, sementara di sisi lain, ia menekankan bekas-bekas yang ditinggalkan oleh penghuni sebelumnya (Hermes, 2005: 3).

Gambar 6. 26. Karya foto Wijnanda Deroo yang berjudul "Mobile Homes".
(Sumber: Hermes, 2005: 32).

Karya yang ditampilkan Johannes Schwartz pada pameran ini mengambil foto-foto interior, sama seperti Deroo. Schwartz tidak menghadirkan objek

individu dalam gambar, namun keberadaan mereka terasa. Meskipun ia menekankan pada permainan garis, bentuk dan warna yang teratur, fokus utama Schwartz bukanlah pada interior itu sendiri. Ia memusatkan perhatian pada elemen-elemen yang mepresentasikan sesuatu mengenai pemilik ruangan tersebut (Hermes, 2005: 4).

Gambar 6. 27. Karya foto Johannes Schwartz yang ditampilkan dalam pameran Domestic Circle.
(Sumber: Hermes, 2005: 26).

Dalam karya yang ditampilkan pada pameran ini, Astrid Hermes mengamati interaksi manusia terhadap lingkungan mereka tempati. Hermes menyampaikan gagasannya bahwa pengalaman manusia seringkali dipengaruhi dan dibatasi oleh tubuhnya, sementara tubuh itu pada gilirannya dikendalikan dan dipengaruhi oleh lingkungan sekitar. Hermes membuat foto yang berukuran besar, dengan fokus utama: kulit, baik kulit tubuh manusia ataupun kulit pada benda-benda mati yang merupakan bagian dari lingkungan tempat tinggal (Hermes, 2005: 4).

Gambar 6. 28. Karya foto Astrid Hermes yang ditampilkan dalam pameran Domestic Circle.
(Sumber: Hermes, 2005: 22-23).

15). CP Biennale 2005: Urban Culture

Masih pada tahun yang sama, CP Biennale kembali menggelar pameran yang bertajuk “CP Biennale 2005: Urban/Culture”. Pameran ini diselenggarakan dari 5 September sampai 5 Oktober 2005, di Museum Bank Indonesia, Jakarta. Pameran CP Biennale 2005 kembali dikuratori oleh Jim Supangkat (Jim Supangkat, 2005: 2; *Antara News,* 19 September 2005).

Tema Urban/Culture yang diangkat CP Biennale 2005 mencerminkan upaya memahami kehidupan modern sebagai realitas, bukan hanya teori dan pemikiran. Apabila pameran-pameran internasional dengan tema urban dalam beberapa tahun terakhir cenderung mencari kesamaan dalam masyarakat urban di seluruh dunia, tema Urban/Culture CP Biennale 2005 cenderung mengkaji perbedaannya. Hal itu dilakukan Dengan menitikberatkan pada karya-karya yang menggambarkan kehidupan perkotaan di negara-negara sedang berkembang. CP Biennale 2005 berusaha untuk mengangkat isu-isu perkotaan yang mencerminkan dinamika kekuatan lokal yang beroperasi (Jim Supangkat, 2005: xi-xii).

Pemilihan tema Urban/Culture dalam CP Biennale 2005 tidak bisa dilepaskan dari semakin seringnya masalah Urban diangkat dalam pameran seni

rupa kontemporer di Indonesia. Tema urban ini dapat dianggap sebagai titik temu dari perhatian yang lebih besar terhadap masalah sosial dalam perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia sejak awal dekade 1990-an. Isu-isu sosial yang diangkat dalam karya-karya seni rupa kontemporer umumnya berkaitan dengan masalah yang dapat ditemui di kota-kota besar. Namun, pesan dan komentar sosial yang ditampilkan dalam karya-karya ini selalu mencerminkan persoalan yang melibatkan masyarakat luas daripada hanya masyarakat urban di kota-kota besar (Jim Supangkat, 2005: xii).

Sama seperti pelaksanaan CP Biennale sebelumnya, pameran CP Biennale memperlihatkan karya-kaya seniman dengan berbagai medium. Seniman atupun komunitas yang menggunakan medium fotografi dalam pameran ini sebanyak 11 seniman, seperti: Agus Suwage[33] dan Davy Linggar[34], Ruang MES 56, Sigit Pramono, Yudhi Soerjoatmodjo, serta beberapa komunitas dan seniman lainnya (Jim Supangkat, 2005).

Pada pameran ini, Suwage dan Davy membuat proyek Bersama yang berjudul “Pinkswing Park”. Karya ini mencampurkan medium fotografi dengan beberapa elemen, seperti modifikasi becak, batu kerikil yang membentuk instalasi. Pinkswing Park mengkaji kembali pengalaman virtualitas yang menghadirkan ruang yang tidak nampak namun terasa nyata. Suwage dan Davy menciptakan situasi yang khas, yang dimana menghubungkan perkembangan teknologi digital dengan kehadiran barang-barang secara konkret (Jim Supangkat, 2005: 255).

Dalam karyanya, Suwage dan Davy menerapkan strategi representasi lukisan panorama dengan memanfaatkan kekuatan fotografi dan teknologi digital. Mereka menciptakan sebuah mesin simulator yang melampaui karakter alat simulasi yang hanya memengaruhi persepsi dan ilusi personal. Simulator ini juga memperlihatkan pengalaman simulasi sebagai sebagai sesuatu yang dapat dilihat (Jim Supangkat, 2005: 255).

---

[33] Agus Suwage merupakan perupa yang tinggal di Yogyakarta, lulus dari FSRD ITB tahun 1986. Dalam perjalanannya, Ia telah melakukan beberapa pameran tunggal di ruang-ruang galeri di Indonesia (Jim Supangkat, 2005: 255).

[34] Davy Linggar adalah seniman yang pernah belajar di FSRD ITB. Selama perjalanan dalam melakukan praktik kesenian, Davy sering melakukan eksperimen-eksperimen solo. Ia pernah menjadi kontributor foto di majalah *DestinAsian* (Jim Supangkat, 2005: 255).

Gambar 6. 29. Karya instalasi Agus Suwage dan Davy Linggar yang berjudul "Pinkswing Park".
(Sumber: Jim Supangkat, 2005: 86).

Ruang Mes 56 dalam pameran CP Biennale 2005 ini menampilkan karya yang berjudul "Best Quality". karya fotografi ini dibuat dari 2004 sampai 2005. Best Quality sendiri merupakan jargon dari iklan produk dan jasa yang menawarkan gaya dan standar hidup tertentu. Menurut MES 56, istilah-istilah tersebut merefleksikan nilai-nilai hidup masyarakat perkotaan (Jim Supangkat, 2005: 275).

Karya yang dibuat oleh MES 56 mempresentasikan pemahaman terhadap kehidupan kota yang tercermin dari kebiasaan yang dilakukan oleh masyarakat perkotaan. Kebiasaan merupakan bentuk adaptasi masyarakat terhadap kondisi perkotaan, termasuk ruang hidup, ruang budaya, serta ruang fisik. Gagasan proyek membaca kota yang MES 56 kerjakan berpijak pada sistem, identitas, dan aturan yang ada di perkotaan (Jim Supangkat, 2005: 255).

Gambar 6. 30. Salah satu karya MES 56 berjudul "Best Quality" yang ditampilkan pada CP Biennale 2005.
(Sumber: Jim Supangkat, 2005: 197).

Kemudian ada Sigit Pramono, fotografer yang berasal dari Batang ini membuat karya dari medium foto yang ia beri judul "Piramida (Q)urban Manusia". Dalam karyanya, Sigit menggambarkan adanya struktur sosial yang terdapat dalam masyarakat perkotaan yang terbagi ke dalam kelas-kelas yang berbeda (Jim Supangkat, 2005: 277).

Pada kelas atas, Sigit merekayasa fotografi secara karikatural untuk memperlihatkan kaum elit yang penuh dengan intrik dan kepalsuan. Pada kelas menengah, Sigit menyajikan intik kehidupan berdasarkan keyakinannya dengan memvisualisasikan keterkaitan antara kekerasan hidup dan keindahan yang rentan terhadap risiko. Sedangkan pada kelas bawah, ia menunjukkan realitas sosial para porter yang mengorbankan nyawanya demi mencari nafkah di stasiun kereta api. Dalam konteks yang filosofis, kehidupan perkotaan dipenuhi dengan pengorbanan dan munculnya pertanyaan mendasar soal makna kehidupan (Jim Supangkat, 2005: 277-288).

Gambar 6. 31. Karya rangkaian foto Sigit Pramono yang berjudul “Piramida (Q)urban Manusia”.
(Sumber: Jim Supangkat, 2005: 206-207).

Selanjutnya ada Yudhi Soerjoatmodjo yang membuat karya dengan medium fotografi ia beri judul “Pimlico”. Dalam karyanya, Yudhi mengangkat peran yang relevan dari gambar dalam kehidupan kontemporer dan budaya. Foto-foto itu menjadi sarana untuk memahami bermacam aspek kehidupan yang diperlihatkan melalui media (Jim Supangkat, 2005: 285).

Foto-foto Yudhi juga menghasilkan pemahaman yang beragam bagi setiap individu yang melihatnya. Pada waktu yang sama, ia secara tidak sadar melihat pantulan dirinya di kaca yang sedang melihat dirinya sendiri. Oleh sebab itu, muncul pertanyaan yang mendasar namun sering diabaikan, yakni alasan mengapa Yudhi di sana dan mengamati hal tersebut. Yudhi juga mempertanyakan apa yang sebenarnya ia lihat dan apa yang memotivasi dirinya untuk selalu mengamati. Pertanyaan-pertanyaan tersebut menimbulkan cerminan mendalam mengenai eksistensi dan motivasi yang mendasari manusi dalam memahami dunia lewat visual (Jim Supangkat, 2005: 285).

Gambar 6. 32. Rangkaian karya foto Yudhi Soerjoatmodjo yang berjudul "Pimlico".
(Sumber: Jim Supangkat, 2005: 240-241).

Dalam penyelenggaraannya, Pameran CP Biennale 2005 tidak terlaksana secara lancar dan ditutup sebelum waktu pameran berakhir. Hal itu disebabkan oleh adanya protes oleh sejumlah massa terhadap karya yang dibuat oleh Agus Suwage dan Davy Linggar. Karya kedua seniman tersebut menampilkan objek telanjang yang dimana modelnya merupakan artis nasional, Anjasmara (*Perspektif Baru,* 10 November 2005).

Karya instalasi milik Agus dan Davy dianggap memiliki unsur pornografi dan bertentangan dengan kaidah-kaidah agama (*Kompas,* 2 Oktober 2005). Oleh karena itu, pelaksanaan Pameran CP Biennale pada tahun ini merupakan pameran terakhir dan tahun-tahun berikutnya tidak dilaksanakan kembali.

16). Pameran Fotografi Pisteur d'étoiles

Pada tahun ini pula, CCF membuat pameran fotografi dari karya fotografer Prancis, Philippe Cibille yang berjudul "Pisteur d'étoiles". Pameran ini dilaksanakan dari 19-30 September 2005, di Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI), Bandung. Dalam pameran ini, Cibille menampilkan 12 karya fotografi berukuran besar di atas kain terpal yang memperlihatkan komunitas sirkus kontemporer di Prancis. Adapun nama komunitas sirkus tersebut, di antaranya: Archaos, Cirque Baroque, Que Cirque, Les Arts Sauts, Cirque Ici, Compagnie Foraine, Compagnie Anomalie, le CNAC, dan Cirque Gosh (*Voila,* Juli-September 2005: 16).

Cibille mengenal kelompok sirkus kontemporer sejak 1989. la sering mengikuti kegiatan beserta kreasi-kreasi yang dibuat oleh komunitas-komunitas

sirkus tersebut. Tanpa mengenal rasa Lelah, Cibille mengikuti daya pesona, gerakan, dan pandangan dari pertunjukkan sirkus. Cibille yang menggunakan kacamata seorang fotografer, menganggap bahwa kelompok-kelompok ini mampu membuat orang-orang yang sudah tua maupun muda dapat membuat mereka bermimpi. Cibille mengungkapkan misteri yang terselubung dari emosi yang ditampilkan dalam karya fotografinya (*Voila,* Juli-September 2005: 16).

Gambar 6. 33. Karya foto Philippe Cibille yang berjudul “Pisteur d'étoiles".
(Sumber: *Voila,* Juli-September 2005: 16).

17). Biennale Jogja VIII 2005

Memasuki akhir tahun, Yayasan Biennale Yogyakarta kembali menggelar pameran dengan tajuk “Biennale Jogja VIII 2005: Di Sini & Kini”. Pameran ini diselenggarakan dari 4-22 Desember 2005 di 12 titik lokasi yang berbeda di Yogyakarta, yang dimana Gedung Societet Taman Budaya Yogyakarta (TBY) menjadi pusat kegiatan Biennale ini. Pameran tersebut di kuratori oleh Martinus Dwi Marianto, Eko Prawoto, dan Mikke Susanto (*Jawa Pos,* 16 Desember 2005).

Terdapat berbagai macam karya seni yang ditampilkan di Biennale Jogja 2005, di antaranya: wayang, objek seni, instalasi, seni pertunjukan, grafis, keramik, lukisan, seni masakan, seni video, glass fusing, batik, anyaman, gambar, patung, serta fotografi. Biennale Jogja 2005 merupakan salah satu manifestasi dari sikap berkesenian kontemporer di Yogyakarta, yang mencakup penerimaan terhadap perkembangan seni pada masa itu, manajemen berkesenian, dan

kepekaan terhadap budaya masyarakat Yogyakarta secara umum (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2005: 6).

Disampaikan oleh Dwi Marianto dalam katalog Biennale Jogja VIII 2005 bahwa perhelatan biennale ini sengaja diadakan untuk membuka dan mengedepankan potensi dalam seni dan budaya yang lebih luas dan plural. Potensi tersebut tidak "terlihat" apabila hanya menggunakan wacana dan perspektif seni global atau wacana seni mutakhir dari negara-negara maju yang telah mapan dalam segi sosial, ekonomi, dan teknologi. Biennale Jogja 2005 dapat dipahami sebagai media komunikasi dan ruang budaya yang inklusif, eksploratif, dan eksperimental (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2005: 6).

Biennale Jogja 2005 menampilkan 110 karya dan bertujuan untuk menciptakan sebuah suasana dan bahasa yang berakar pada modal budaya dalam bentuk warisan, serta mengangkat peristiwa-peristiwa bencana sebagai sebuah proses Tindakan dan praktek budaya. Biennale ini ingin melibatkan kesadaran akan ruang dan waktu: "Di sini dan Kini". Konsep "Di sini dan Kini" mencakup berbagai upaya untuk mengelaborasi pemikiran tentang kejadian, konteks atau gejala yang sedang dibahas. Upaya tersebut tentunya berdasarkan ruang dan waktu yang bersamaan, dengan modal kultural yang masih dimiliki (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2005: 10).

Mikke Susanto mengatakan bahwa para peserta pameran ini menyajikan konsep "Di sini dan Kini" melalui berbagai media dan dimensi. Beberapa hal yang perlu dicatat mengenai respon peserta, karya dan dampaknya terhadap audiens dalam biennale ini adalah sebagai berikut:

1. Banyak peserta yang tetap menghadirkan objek warisan budaya (baik lanskap alam maupun situs sejarah buatan manusia) sebagai elemen visual dalam karyanya.
2. Hadirnya karya seni yang merespon ruang.
3. Terdapat berbagai kecenderungan dalam seni rupa dewasa ini yang melibatkan aktivitas seni dalam interaksi dengan sosial, dan melibatkan masyarkat sebagai rekan bermain dari karya seni tersebut.

4. Suasana lingkungan tampaknya menjadikan karya seni instalasi mini yang sebelumnya dianggap tidak mainstream menjadi semakin popular dan merata.
5. Munculnya beberapa karya yang merespons biennale itu sendiri (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2005: 10-11).

Tema utama Biennale Jogja 2005 “Di sini dan Kini”, berkaitan dengan warisan budaya. Namun, keberadaan Yogyakarta sebagai kota budaya tidak secara otomatis menciptakan kehidupan kotanya yang memiliki pemahaman berkebudayaan yang dinamis. Pendekatan yang statis tanpa dinamika akan membuat manusia puas dengan dirinya dan berhenti belajar. Kegiatan Biennale Jogja 2005 ini dapat dilihat juga sebagai proses belajar kolektif. Biennale Jogja 2005 mempunyai potensi untuk mengubah kota sebagai ruang pamer. Beberapa karya seni akan diintegrasikan dalam struktur tata ruang kota, khususnya yang dipandang sebagai warisan budaya (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2005: 8 & 16).

Ruang MES 56 kembali diundang untuk membuat proyek kolektif dalam pameran Biennale Jogja VII 2005. Mereka membuat proyek kolektif dengan menggunakan medium fotografi yang diberi judul “Unfolded City” (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022). Proyek kolektif ini berfokus pada upaya untuk melihat Yogyakarta sebagai sebuah situs budaya kontemporer dengan menimbang konteks sejarah dan politik yang meliputinya. MES 56 merespon tema tersebut dengan mengumpulkan foto-foto yang menggambarkan Yogyakarta di masa lalu. Melalui olah digital atau manipulasi foto, gambar ini ditambahkan ikon-ikon yang merepresentasikan masa sekarang (Swastika, 2015: 103).

Menyerupai proyek Holiday, di Unfolded City ini kota atau situs-situs tertentu yang ada di Yogyakarta ditampilkan sebagai latar utamanya. Apabila dalam karya Holiday realitas mengacu pada rekonstruksi pengalaman maupun penciptaan sebuah khayalan seseorang, pada Unfolded City realitas terlihat dalam kaitannya dengan persepsi waktu. Persepsi tentang konsepsi waktu dibenturkan satu sama lain, antara Yogyakarta di masa lalu dengan Yogyakarta di saat masa kini, apabila melihat foto-foto yang ada di proyek ini. Apa yang disebut sebagai

"dulu" dan "sekarang", ataupun sesuatu yang dianggap mewakilkan dari "masa lalu" dan "masa kini" disatukan ke dalam satu lapisan dan ditampilkan pada periode waktu yang sama (Swastika, 2015: 103).

Proyek Unfolded City disajikan dalam bentuk kartu pos yang dipajang serta dijual di lokasi utama Biennale Jogja 2005, dengan harga Rp20.000/*set* yang berisi enam foto (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2005: 109). Selain itu, kartu pos tersebut juga disebar ke beberapa tempat lainnya, semisal kafe dan restoran. Karya ini selayaknya promosi sebuah produk, jasa yang biasa ditemui di deretan rak toko-toko buku, kios cindramata, hingga lobi hotel berbintang. Hal itu tentu berhadapan secara radikal dengan pameran foto biasanya, yang dimana foto cenderung dicetak dalam ukuran besar, dan dikemas dalam teknik cetak yang canggih dan penuh presisi (Swastika, 2015: 109-110).

Salah satu foto dari karya Unfolded City menampilkan satu ruangan kelas sekolah khusus perempuan pribumi pada masa kolonialisme Belanda. Sebagian besar siswi yang duduk di ruang kelas tersebut berpakaian kebaya. Bagian belakang ruangan berdiri seorang wanita berkulit putih, yang merupakan guru berkebangsaan Belanda. Semua mata mereka melihat ke arah kamera. Secara kontras, pada waktu yang sama, sebuah laptop di letakkan di meja guru di ruang kelas yang sederhana itu (Swastika, 2015: 104).

Pada foto lainnya, gambaran sebuah sudut kota Yogyakarta sekitar tahun 1920-1940 diperlihatkan. Foto ini memvisualkan suasana salah satu ruas jalan utama di Yogyakarta, yakni Jalan Mangkubumi yang ketika itu sedang lenggang. Dalam foto itu hanya ada beberapa pengendara sepeda dan dua buah mobil yang tampak di jalan. Namun, pada saat dan di ruang yang sama yang ada di foto, sebuah spanduk dari satu agen properti yang cukup ternama dipasang di tembok salah satu bangunan di foto itu. Spanduk tersebut tertulis nama dari agen properti dan bertuliskan "DIJUAL" (Swastika, 2015: 104).

Gambar 6. 34. Potret Jalan Mangkubumi, Yogyakarta, dalam karya foto seri MES 56 “Unfolded City”.
(Sumber: Swastika, 2015: 105).

Ada pula contoh karya foto lainnya, yaitu sebuah pesawat sejenis Hercules yang sedang terbang rendah. Apabila diamati dengan detail, pesawat itu termasuk jenis pesawat modern, karena sudah tidak lagi menggunakan baling-baling. Jika mendeskripsikan elemen-elemen visual yang ada di dua foto tersebut, sudah tentu gambaran-gambaran atau peristiwa itu tidak mungkin terjadi dalam kehidupan nyata. Citra yang diabadikan oleh kamera mampu membekukan waktu dan menghadirkan realitas obyektif yang dapat terlihat dalam aliran waktu. Meskipun demikian, apa yang ditunjukkan dalam dua foto ini sepertinya bukanlah realitas waktu yang sama. Oleh karena itu, dapat dilihat bahwa kekuatan dahsyat kamera dalam membekukan waktu dijungkir balikan sedemikian rupa yang ditunjukkan pada karya ini (Swastika, 2015: 104).

Dua karya kolektif yang dibuat MES 56, yakni Holiday dan Unfolded City, mengulik salah satu konsep mendasar dalam medium fotografi, yakni sebagai representasi dari tegangan antara kenyataan faktual dan realitas fotografi. Kedua proyek itu memutar-balikkan pemahaman dan persepsi mengenai realitas dengan cara sedemikian rupa. Holiday, sama halnya dengan Keren dan Beken mereplikasikan praktik fotografi populer, yang tidak terlihat unsur seninya. Hal ini sangat bertolak belakang dengan apa yang ditunjukkan dalam Unfolded City.

Proyek Unfolded City poin pentingnya bukanlah pada subject matter foto-foto yang tercetak, akan tetapi pada pilihan dan perlakuan terhadap media presentasinya, yakni kartu pos (Swastika, 2015: 109).

Dalam konteks mengenai sejarah fotografi, kartu pos atau pada awal kemunculan fotografi disebut *carte-de-visite*, merupakan salah satu cara paling biasa dalam mendistribusikan dan mempresentasikan karya foto pada masa lalu. Hal tersebut merupakan sebuah fenomena global yang terjadi di Hindia Belanda pada paruh abad ke-19. Mengoleksi kartu pos adalah salah satu kegemaran sebagian masyarakat kelas menengah ke atas pada masa itu. Pada proyek Unfolded City, persoalan mengenai fotografi sebagai komoditas menjadi sesuatu yang perlu digarisbawahi. Apabila ditelusuri lebih lanjut, hal ini berkaitan erat dengan bagaimana pasar seni rupa Indonesia kala pada masa itu melihat medium fotografi; sesuatu yang bentrok dalam kurun terakhir tahun 2000an (Swastika, 2015: 110).

Proyek-proyek MES 56 antara 2002-2005 merefleksikan pandangan baru yang ditawarkan oleh MES 56. Pandangan itu ialah penyangkalan terhadap aturan-aturan teknis dan pencapaian artistik. Hal ini lebih berfokus pada usaha mendokumentasikan dan membaca kecenderungan praktik penggunaan fotografi sehari-hari dalam masyarakat kontemporer. Meskipun argumen tersebut terdengar sederhana, sikap ini juga dipengaruhi oleh kehadiran teknologi kamera digital di tengah anak-anak MES 56. Tren kajian pascamodernisme dalam ranah akademis dan kesenian juga memberikan pengaruh terhadap landasan konseptual proyek-proyek MES 56 berikutnya, di samping kehadiran teknologi digital dalam kehidupan manusia. Penolakan terhadap narasi besar, kepastian kebenaran, serta subyektivitas seniman adalah beberapa unsur-unsur pemikiran posmodernisme yang mengawang hingga membentuk kerangka berpikir mereka (Isabella, 2015: 125-126).

18). Pameran Fotografi Sisi Lain 1

Pada awal 2006, CCF kembali mengadakan pameran fotografi dari karya Satyabodhy Art Community yang berjudul “Sisi Lain 1”. Pameran ini

diselenggarakan pada 24-28 Januari 2006, di Auditorium CCF, Bandung. Satvabodhy Art Community beranggotakan para mahasiswa dan alumni jurusan Fotografi Unpas Bandung (*Voila,* Januari-Maret 2006: 6).

Dalam pameran Sisi Lain 1, Karya-karya fotografi yang ditampilkan menguraikan kesatuan ide, konsep, tema, ataupun teknis fotografi dari sudut pandang yang berbeda dari karya-karya fotografi yang sudah ada sebelumnya. Karya-karya fotografi tersebut adalah karya yang menunjukkan alternatif baru dalam fotografi (*Voila,* Januari-Maret 2006: 6).

Gambar 6. 35. Karya foto yang dipamerkan dalam pameran Sisi Lain 1.
(Sumber: *Voila,* Januari-Maret 2006: 6).

19). Jakarta Biennale 2006

Masih di tahun yang sama, DKJ menyelenggarakan Pameran Jakarta Biennale yang bertajuk "Biennale Jakarta 2006: Beyond the limits and its challenges". Pameran ini berlangsung dari 23 Mei hingga 25 Juni 2006, di lima tempat berbeda, yakni: Taman Ismail Marzuki, Galeri Nasional, Museum Seni Rupa & Keramik, Galeri Lontar, dan Galeri Cemara 6. Pameran ini dikuratori oleh Asikin Hasan dan Rizky A. Zaelani (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 9 & 25).

Penyelenggaraan biennale kali ini tidak hanya fokus pada perkembangan mutakhir seni rupa kontemporer, akan tetapi juga menghadirkan perjalanan sejarah seni rupa modern Indonesia dari perspektif penyimpangan yang selalu

menjadi ciri perkembangan seni rupa Indonesia sampai sekarang. Mengingat bentuk dan konsep yang dituangkan dalam acara biennale ini cukup luas, dewan kurator menyepakati kata "*beyond*" sebagai kata kunci dalam ajang *biennale*. Pemilihan tema *beyond* dalam bahasa Inggris tentu akan mengundang pertanyaan mengenai apakah terdapat kata dalam bahasa Indonesia yang lebih sesuai atau tepat untuk menggambarkan hal tersebut. Hal ini tentu tidak bisa dijelaskan dengan mudah, karena kata *beyond* bukan sebuah definisi ataupun teori (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 11).

Terbatasnya teori dan metode pembacaan terhadap realitas budaya dan seni saat itu, terutama karena perkembangan kehidupan dan pemikiran bersifat organik, kata *beyond* merujuk pada pengertian organik dalam melihat realitas saat ini, termasuk kehidupan seni rupa Indonesia. Hal itu karena realitas yang "subversif" atau "menyimpang" dari norma pemikiran dapat melihat makna positif ataupun negatif, bisa berarti "melampui", "melintasi", "mengatasi", "di luar", dan sebagainya. Kata *beyond* di sini mengacu pada pengertian-pengertian terakhir tersebut, dan penggunaan kata tersebut merujuk pada interpretasi terhadap kejadian di masal lalu dan masa kini seni rupa Indonesia (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 11).

Dalam perspektif sejarah seni rupa modern Indonesia, istilah *beyond* dapat diartikan sebagai bagian terpisah dari sejarah seni rupa global, dan selalu menunjukkan karakter terpisah. Hal itu karena tidak mengikuti perkembangan yang berkesinambungan dan logis dalam perspektif seni rupa dunia (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 12).

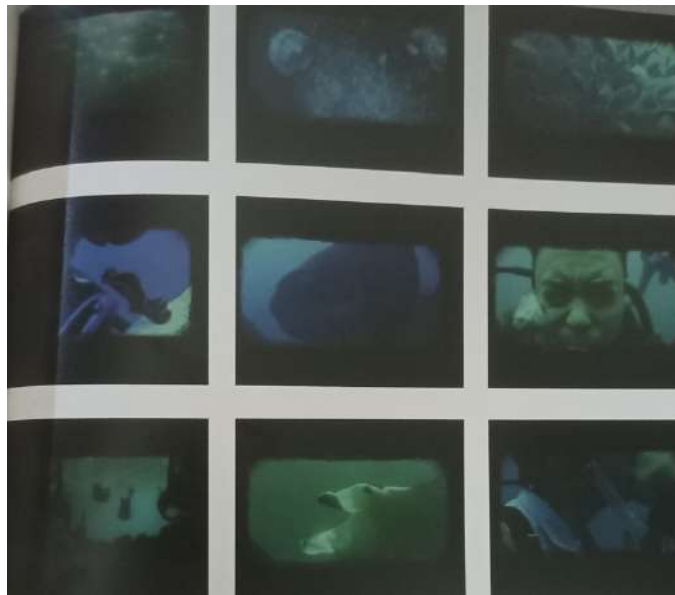
Jakarta Biennale 2006 ini melibatkan 21 seniman dari Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Solo dan Bali. Sebagian karya yang dipamerkan merupakan karya-karya dalam bentuk media baru pada masa itu, seperti: seni video, seni SMS, animasi, instalasi, fotografi, dan lain sebagainya. Adapun seniman yang menggunakan medium fotografi dalam biennale ini berjumlah dua seniman, yaitu Nadiah Bamadhaj dan Erick Est (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 34, 37 & 38).

Nadiah Bamadhaj dalam biennale ini menampilkan karya fotografi yang berjudul "Moment in the Life of a Participants", yang ia buat pada 2005. seniman

sekaligus peneliti sosial asal Malaysia, yang sempat tinggal di Yogyakarta, sering membuat karya dengan menggabungkan antara citra fotografi dengan sejarah-palsu (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 34).

Nadiah Menyajarkan karyanya dengan medium fotografi rekayasa digital, sehingga imaji itu menciptakan suasana yang dekat dengan masa lalu dan kini. Karya yang dibuat Nadiah cenderung bersinggungan dengan berbagai dokumentasi suatu kejadian bersejarah, baik itu narasi besar yang berkaitan dengan ingatan kolektif suatu masyarakat, komunitas ataupun individu tertentu (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 20-21). Karya nadiah mengidentifikasi bahwa praktik seni kontemporer yang mewakilkan suatu kritik terhadap politik citraan dalam keseharian (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 34).

Gambar 6. 36. Karya foto Nadiah yang berjudul “Moment in the Life of a Participants”.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 35).

Kemudian ada Erick Est, yang merupakan fotografer yang berkarya di Bali. Dalam Jakarta Biennale 2006, Erick membuat karya ekspresi dengan media video klip dan film independen. Karya tersebut memperlihatkan kehidupan yang ada di dasar laut (Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 38).

Gambar 6. 37. Karya Erick Est yang dipamerkan dalam Jakarta Biennale 2006.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2006: 38).

20). Pameran Bandung New Emergence

Memasuki pertengahan 2006, SSAS menghadirkan pameran yang bertajuk "Bandung New Emergence". Pameran ini dilaksanakan dari 9 Juni hingga 9 Juli 2006, di Selasar Sunaryo Art Space, Bandung. Pameran Bandung New Emergence menampilkan karya-karya fotografi dan media campuran dari 19 seniman Bandung. Adapun seniman yang menggunakan medium fotografi berjumlah dua seniman, yaitu: Erik Pauhrizi, dan Riski Resa Utama (Hujatnikajennong, 2006).

Penyelenggaraan pameran ini bertujuan untuk melakukan pemetaan terhadap lingkup seni rupa Bandung dalam tiga tahun ke belakang. Bandung memiliki peran penting dalam perkembangan seni rupa Indonesia, baik melalui seniman-seniman perintis ataupun seniman yang masih aktif berkarya di Bandung. Keberadaan sekolah seni rupa serta pengaruh aliran seni "Mazhab Bandung" juga merupakan faktor penting dalam perkembangan seni rupa di Bandung. Pameran Bandung New Emergence merefleksikan posisi Bandung dalam dinamika seni rupa secara lebih besar (Hujatnikajennong, 2006: 1).

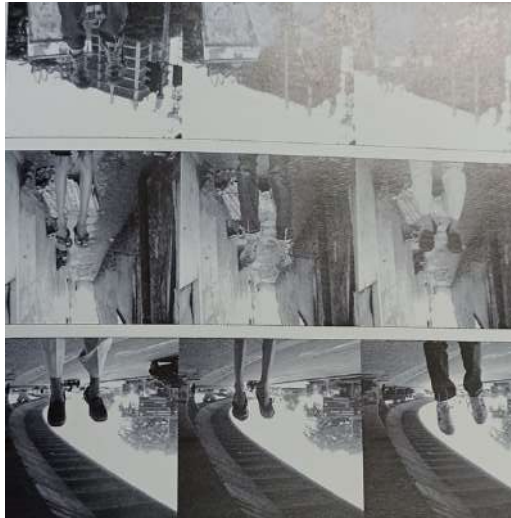
Perkembangan teknologi media juga berperan dalam melahirkan tren baru dalam praktik seni rupa di Bandung. Perkembangan itu terlihat dalam praktik seni

lukis dan karya-karya dimensi lainnya yang mencampurkan imaji fotografis dan digital. Penggunaan perangkat lunak komputer menjadi krusial dalam proses artistic. Di samping itu, seniman muda juga aktif dalam pemakaian medium video sebagai respon mengenai perkembangan media. Pameran ini juga menonjolkan kecenderungan lainnya dalam praktik seni rupa, misalnya: instalasi, fotografi, penampilan seni yang merefleksikan narasi-narasi kecil dan personal (Hujatnikajennong, 2006: 1-2).

Dalam pameran Bandung New Emergence, kurator mengkurasi karya-karya yang merepresentasikan ciri individu dan sedikit penekanan pada kelompok. Sebagian besar seniman yang terlibat dalam pameran ini merupakan seniman baru yang memiliki antusiasme dan gagasan untuk menjadi bagian dari panggung seni rupa Indonesia. Pameran ini merefleksikan praktik seni rupa kontemporer di Bandung serta memberikan paparan mengenai figur-figur seniman di masa yang akan datang (Hujatnikajennong, 2006: 2).

Erik Pauhrizi, fotografer lanksap yang merupakan lulusan pascasarjana Studio Tekstil, FSRD ITB, pada pameran ini menampilkan karya fotografi yang berjudul "Silence Series". Karya yang dibuat Erik mempresentasikan masalah ruang dan waktu sebagai subjek yang tidak henti-hentinya selalu berhadapan dan menghantuinya Ketika memotret. Hal tersebut membuat pikiran Erik terbebani saat melihat kembali foto-foto yang sudah dicetak (Hujatnikajennong, 2006: 11).

Gambar 6. 38. Karya foto Erik Pauhrizi yang berjudul “Silence Series”.
(Sumber: Hujatnikajennong, 2006: 11).

Selanjutnya ada Riski Resa utama, fotografer bandung lulusan Komunikasi Jurnalis di salah satu perguruan tinggi di Bandung. Dalam pameran ini, Riski menampilkan sebuah karya yang tidak berjudul, yang menampilkan imej fotografi sebagai instalasi dua dimensi yang menggunakakan kotak lampu untuk menyesuaikan iklan komersial perkotaan. Seluruh gambar tersebut terdiri dari Sembilan gambar terpisah yang ia ambil dari jalanan, dan ia potret dalam posisi terbalik. Hal tersebut dilakukan untuk memancing pertanyaan dari audiens yang melihat (Hujatnikajennong, 2006: 15).

Gambar 6. 39. Karya foto Riski Resa utama yang ditampilkan dalam pameran Bandung New Emergence.
(Sumber: Hujatnikajennong, 2006: 15).

21). Pameran Fotografi Après l'obscurité...habis gelap

Masih pada tahun yang sama, CCF menyelanggarakan pameran fotografi yang berjudul "Après l'obscurité...habis gelap", karya dari Klavdij Sluban. Pameran ini dilaksanakan dari 13-23 Juni 2006, di Ruang Pameran CCF, Bandung. Klavdij, fotografer Prancis asal Slovia, pernah mendapatkan penghargaan Niépce pada 2000, serta penghargaan Leica pada 2004 (*Voila,* April-Juni 2006: 16).

Mata Klavdij berfungsi sebagai penghubung antara pengambilan foto dan kegembiraannya dalam melakukan perjalanan. Kepekaan dan emosinya terefleksikan dalam pengambilan foto yang meniadi saksi dari momen-momen singkat dan pertemuan yang lewat. Pada saat ia berada di Indonesia, Klavdij membawa kamera Leica, untuk melakukan perjalanan secara spontan tanpa tujuan yang telah ditentukan sebelumnya. Dia membiarkan dirinya dipandu oleh emosinya untuk memotret momen-momen yang memiliki kekuatan. Foto-foto hitam putih yang dihasilkannya adalah ungkapan pribadi yang diperlihatkan ke publik melalui keindahannya dalam pameran ini (*Voila,* April-Juni 2006: 16).

Gambar 6. 40. Karya foto Klavdij Sluban yang berjudul “Après l'obscurité...habis gelap”.
(Sumber: *Voila,* April-Juni 2006: 16).

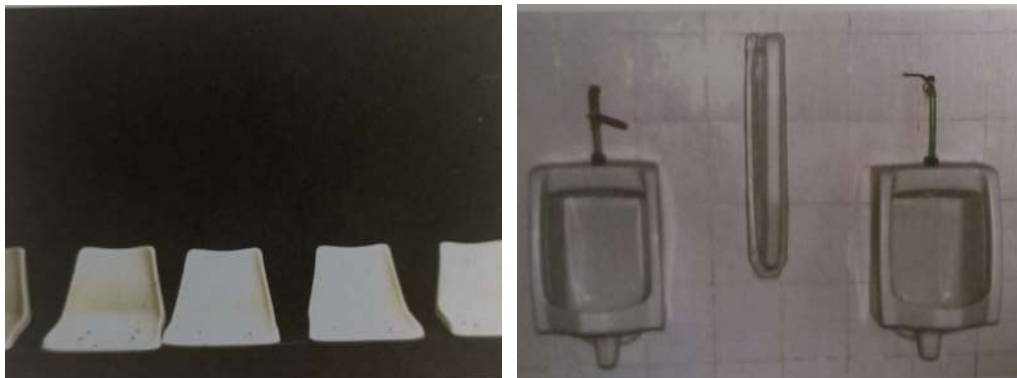
22). Pameran Nowhere Man Nowhere Land

Pada September 2006, Ruang MES 56 kembali mengadakan pameran dengan tajuk “Nowhere Man Nowhere Land”. Pameran ini adalah pameran tunggal karya seni visual Agung Nugroho Widhi, seorang seniman yang sekaligus anggota MES 56. Pameran tersebut diselenggarakan pada 4-18 September 2006 di Ruang MES 56, Yogyakarta (Asip MES 56, 2006).

Pameran Nowhere Man Nowhere Land merupakan pameran tunggal pertama yang diadakan di rumah baru ruang MES 56, setelah pindah rumah. Pameran tunggal ini menggunakan media fotografi dan video sebagai medium presentasinya. Karya foto seni dan video yang ditampilkan dalam pameran ini adalah proyek yang telah dikerjakan oleh Agung selama kurang lebih satu tahun ini. Secara konseptual, karya foto dan video ini dapat dianggap sebagai representasi visual tentang perjalanan dan kegiatan jalan-jalan. Pemilihan bangunan atau tempat yang sering dikunjungi serta jalan-jalan yang sering dilewati Agung adalah elemen penting dalam karya tersebut (Arsip Ruang MES 56, 2006).

Seri foto ini diambil secara spontan dan tanpa perencanaan sebelumnya, di berbagai waktu dan tempat. Kemudian, foto-foto tersebut kemudian disusun

berurutan untuk membuat kesan dokumentasi sebuah perjalanan dan titik A menuju titik Z. Melihat seri foto yang berurutan tersebut akan membawa yang melihatnya dari titik A, yang mungkin saja itu titik G, dan menuju ke titik Z, yang bisa saja memang titik Z. Analogi ini dapat dilihat dari sudut pandang seseorang yang sering berpindah tempat tinggal seperti anak dari seorang pejabat yang dinas ke luar kota. Pertanyaan mengenai asal-usulnya memiliki jawaban yang dapat diberikan, akan tetapi ada kemungkinan bahwa individu tersebut enggan menanggapi karena kurangnya perhatian terhadap hal tersebut (Arsip Ruang MES 56, 2006).

Karya Foto-foto Agung mengeksplorasi hubungan antara “menjadi" dan "dunia", yang memperlihatkan pertautan antara ekspresi dan representasi. Selain itu, karyanya juga menggambarkan pergumulan antara anonimitas dan ikonitas. Agung secara sadar mengakui paradoks itu tidak dapat dipastikan, namun yang jelas bahwa ia bermaksud untuk menempatkan foto dan videonya sebagai ekspresi yang terkait dengan keadaan psikologisnya (*Kedaulatan Rakyat,* 8 September 2006).

Gambar 6. 41. Karya foto Agung yang ditampilkan dalam pameran “Nowhere Man Nowhere Land”.
(Sumber: Arsip MES 56, 2006).

23). Pameran Tourist Trophy

Pada tahun berikutnya, Ruang MES 56 menggelar sebuah pameran bertajuk “Tourist Trophy”. Pameran ini menampilkan puluhan foto karya fotografer sekaligus seniman asal Belanda, yaitu Lieven Hendriks dan Frank Koolen.

Pameran tersebut diselenggarakan di Ruang Mes 56, Jalan Nagan Lor, No. 17, Patehan, Kraton, Yogyakarta. Pameran tersebut dilaksanakan dari 17-31 Januari 2007 (Arsip Ruang MES 56, 2007).

Dalam acara pembukaan pameran, dilakukan peluncuran buku dari Lieven dan Frank dengan judulnya sama dengan pameran, yakni Tourist Trophy. Buku ini berisikan kumpulan foto yang juga dipamerkan dalam acara tersebut. Pembukaan pameran ini dihadiri oleh komunitas Mes 56 dan para pecinta fotografi (Arsip Ruang MES 56, 2007).

Sebelum pembukaan pameran dan peluncuran buku Tourist Trophy, Lieven dan Frank merupakan salah satu seniman yang diundang oleh Rumah Seni Cemeti untuk mengikuti program residensi seniman selama 3 bulan. Program tersebut dimulai dari November 2006 hingga Januari 2007, di Studio Residensi Cemeti, Jalan Tindipuran 24, Yogyakarta. Selama program ini, Lieven dan Frank melukis serta menyusun buku yang mereka buat. Buku itu berisi foto-foto yang ia kumpulkan bersama rekannya, yaitu Frank dalam beberapa tahun terakhir di berbagai tempat di dunia (Arsip Ruang MES 56, 2007).

Buku ini mengkisahkan tentang bagaimana Lieven dan Frank memandang dunia dengan secara spesifik. Hal itu mereka lakukan dengan memotret obyek yang kebanyakan merupakan suatu benda, obyek garis, ataupun titik yang menjadi ketertarikan mereka. Obyek tersebut meliputi jendela, rumah, bus, gedung, benda yang rusak, dan matahari, yang merupakan obyek-obyek yang biasa dilihat setiap harinya. Meskipun demikian, obyek-obyek itu ditampilkan secara detail dan menghasilkan karya yang bagus. Kombinasi warna disertai komposisi dalam karya tersebut menjadi nilai tambah yang dapat memanjakan mata. Hal yang menarik dari buku Tourist Trophy bukanlah tempat dimana foto-foto tersebut diambil, atau siapa yang mengabadikan momen tersebut. Fokus utama dari buku ini adalah kemampuan untuk melihat adanya hubungan asosiatif antara foto-foto yang terdapat di dalamnya (Arsip Ruang MES 56, 2007).

Gambar 6. 42. Salah satu karya foto Lieven Hendriks dan Frank Koolen yang ditampilkan dalam pameran “Tourist Trophy”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2007).

24). Pameran Fotografi …Step

Pada bulan yang sama, CCF kembali mengadakan pameran fotografi yang merupakan karya dari Mira Lismawati yang berjudul “….Step”. Pameran ini diselenggarakan pada 22-29 Januari 2007, di Auditorium CCF, Bandung. Pameran tersebut dikuratori oleh Cahyadi Dewanto (*Voila,* Januari-Maret 2007: 10).

Mira dengan kesadaran subjektifnya terhadap realitas material serta kecermatannya dalam mengungkapkan sebuah ruang, meninggalkan jejak-jejak langkahnya. Langkah-langkah itu sebagai tanda atas kehadirannya dalam sebuah Ruang di mana ia berusaha menerjemahkan eksistensi objek ke dalam Bahasa pribadinya, yakni fotografi (*Voila,* Januari-Maret 2007: 10).

Karya-karya fotografi, baik berwarna ataupun hitam putih, yang diperlihatkan dalam pameran Step ini mengundang kita untuk memberikan makna atau interpretasi terhadap sebuah ruang dan objek. Interpretasi tersebut mengungkapkan jejak, keberadaan, serta dimensi citra (*Voila,* Januari-Maret 2007: 10).

Gambar 6. 43. Karya foto Mira Lismawati yang berjudul "….Step".
(Sumber: Voila, Januari-Maret 2007: 10).

25). Jakarta International Photo Summit 2007

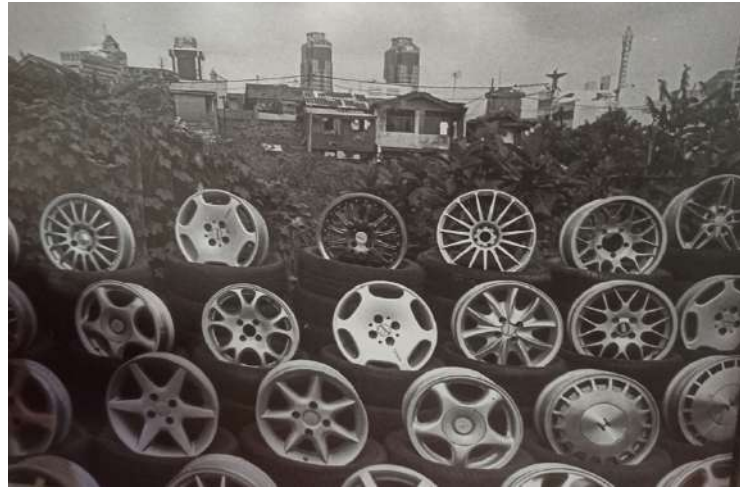
Pada akhir 2007, Galnas mengadakan pameran fotografi dengan tajuk "Jakarta Internasional Photo Summit (JIPS) 2007: City of Hope". Pameran ini dilaksanakan dari 3-16 Desember 2007, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta. Pameran JIPS 2007 yang dikuratori oleh Firman Ichsan dan Oscar Motuloh, menampilkan 100 karya fotografer-fotografer dalam negeri dan luar negeri. Pelaksanaan pameran ini tentunya mendapatkan berbagai dukungan dari berbagai pihak, seperti Lembaga CCF, kurator Galnas, dan pihak DKJ (*Antara News,* 12 Desember 2007).

Tubagus 'Andre' Sukmana, selaku Kepala Galnas, mengatakan bahwa pameran fotografi berjudul "City of Hope" membawa perspektif baru bagi kegiatan di Galnas. Meskipun pameran fotografi sudah pernah diselenggarakan sebelumnya di Galnas, rencana untuk menjadikan pameran semacam ini sebagai rangkaian pameran fotografi setiap tiga tahun sekali merupakan langkah yang sangat penting. Pameran ini tidak hanya penting bagi Galnas, tetapi juga untuk perkembangan seni rupa Indonesia pada umumnya. Penyelenggaraan pameran di Galnas didasarkan pada pemahaman tentang ekspresi seni dalam fotografi jurnalistik, yang akan semakin dipahami oleh masyarakat luas (Galeri Nasional Indonesia, 2007: 2).

Pameran ini juga Menampilkan berbagai ekspresi fotografi lainnya, tidak terbatas pada jenis foto jurnalisme saja, tetapi juga mencakup berbagai jenis

ekspresi fotografi seni yang dikenal luas melalui pameran-pameran internasional. Galnas berperan aktif dalam mengembangkan perkembangan media ekspresi seni rupa di Indonesia, melihat pentingnya pengembangan fotografi sebagai media yang memiliki aspek ekspresi seni dan penerimaan publik (Galeri Nasional Indonesia, 2007: 2).

Gambar 6. 44. Karya foto Yosep Arkian Witin yang berjudul "Outside".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2007: 3).

Menurut Firman Ichsan, selaku kurator pameran, JIPS 2007 menampilkan karya-karya dari para penggiat fotografi dunia yang bekerja menggunakan kamera analog sampai maupun kamera digital. Karya-karya yang ditampilkan berasal dari berbagai negara, yang merekam kehidupan dan harapan penghuni kota dengan pendekatan jurnalistik dan dokumenter. Tema utama kumpulan karya yang terkait dengan photo summit adalah merekam kota yang ada dalam arti yang luas, termasuk kehidupan dan struktur kota itu sendiri. Kehidupan masyarakat kota dengan segala implikasi ekonomi, sosial, budaya, dan psikologisnya turut dirasakan oleh para fotografer yang tinggal di kota. Oleh karenanya, saat mereka memotret, para fotografer sebenarnya membuat dokumentasi dari kehidupan mereka sendiri (Galeri Nasional Indonesia, 2007: 14).

Gambar 6. 45. Karya foto Kemal Jufri yang berjudul "Urban Landscapes" (Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2007: 10).

Disampaikan juga oleh Rizki A. Jaelani, Selaku kurator Galnas bahwa perkembangan wacana fotografi memberikan dampak yang signifikan. Hal tersebut meliputi tiga hal, di antaranya: refleksi perkembangan ilmu pengetahuan teknologi, proses penciptaan karya seni, serta perubahan cara pemahaman mengenai vitalitas budaya masa kontemporer. Upaya yang dilakukan dalam pameran ini memiliki implikasi yang mendalam dalam memahami perkembangan seni rupa Indonesia. Langkah tersebut sejalan dengan pemikiran tentang hilangnya "aura seni" yang megah, seperti yang dinyatakan oleh Susan Sontag dalam konteks fotografi. Dalam hal ekspresi seni, tidak hanya penting untuk mempertimbangkan asal-usul seniman, tetapi juga dampaknya pada pengamat seni (Galeri Nasional Indonesia, 2007: 70-71).

Pelaksanaan Pameran JIPS 2007 yang diinisiasi oleh Galnas menunjukkan bahwa fotografi memiliki tempat khusus dalam perkembangan seni rupa kontemporer. Hal itu dibuktikan dengan tujuan dari pameran ini, yakni untuk mengungkapkan ekspresi seni dalam fotografi jurnalistik.

26). Biennale Jogja IX 2007

Biennale Jogja kembali hadir di penghujung 2007 dan berakhir di awal 2008, dengan judul "Biennale Jogja IX: Neo-Nation". Biennale ini di selenggarakan

pada tanggal 28 Desember 2007 hingga 28 Januari 2008, yang diikuti oleh 164 seniman (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 11). Biennale Jogja 2007 diselenggarakan di tiga titik lokasi yang berbeda, yaitu Taman Budaya Yogyakarta, Jogja National Museum, dan Sangkring Art Space, Yogyakarta (*Archive.ivaa-online.org*).

Biennale Jogja 2007 mengadopsi tema kuratorial "Neo-Nation", yang diusulkan oleh tim kurator yang terdiri dari Suwarno Wisetrotomo, Eko Prawoto, Kuss Indarto, dan Sujud Dartanto. Tema ini mendapatkan berbagai respon yang bersemangat dari berbagai kalangan, dianggap relevan dan sesuai dengan konteks saat itu. Biennale ini menitikberatkan pada realitas seni visual yang sedang berlangsung, terutama dalam konteks fenomena sosial budaya yang ada. Tujuan tema ini adalah untuk merespons isu-isu identitas yang muncul dalam masyarakat, khususnya dalam kaitannya dengan pergeseran antargenerasi yang tengah terjadi (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 4 & 19).

Tema utama "Neo-Nation" yang diangkat dalam pameran biennale ini mencerminkan pengalaman kebangsaan yang terbentuk dari sejarah panjang yang membentuk kesadaran kolektif. Kesadaran ini terkait dengan representasi identitas melalui imajinasi. Para seniman menafsirkan bentuk-bentuk narasi identitas ini melalui beragam ekspresi dan pengalaman kultural yang mendasarinya. Berbagai pengalaman yang diturunkan dari satu generasi ke generasi berikutnya menghasilkan kesadaran yang berbeda, termasuk kesadaran generasi masa kini. Munculnya berbagai imajinasi lain dalam interpretasi tentang kebangsaan ini memunculkan berbagai pengungkapan, termasuk dalam bahasa populer. Pameran ini menampilkan pengalaman keseluruhan seniman dalam menafsirkan tema kuratorial dan berbagai bentuk penafsirannya (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 17).

Sejumlah seniman yang membahas tentang eksistensi dan ekspresi dari berbagai ranah kultural ini terlihat dalam berbagai ekspresi karya seni. Secara umum, ekspresi tersebut dapat dipahami sebagai pernyataan kultural yang mencakup berbagai kecenderungan, seperti menghidupkan kembali pengalaman nasional dengan cara ironi dan parodi. Selain itu, menunjukkan eksistensi warisan

budaya, menampilkan interpretasi dengan cara yang lebih ringan, serta menjelajahi narasi-narasi lain dari pengalaman beridentitas juga termasuk ke dalam kecenderungan tersebut (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 17).

Pelaksanaan Biennale Jogja 2007 kali ini tidak hanya berfungsi sebagai wadah untuk menampilkan karya-karya seniman yang mencapai kesuksesan dan pencapaian estetik dalam dua tahun terakhir, seperti yang biasa dilakukan dalam format konvensional. Biennale Jogja 2007 mencoba melangkah keluar dari pola tersebut. Hal itu tentu menjadi pilihan yang berisiko. Sebab, publik seni rupa di Indonesia, terutama di Yogyakarta, telah terpengaruh oleh pandangan mainstream yang memandang biennale sebagai tempat berkumpulnya para perupa terkenal untuk memamerkan karya-karyanya (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 11).

Biennale Jogja 2007 memberikan perhatian pada pergeseran dan perubahan di ranah estetika, terutama berkaitan dengan perkembangan estetika populer dalam karya-karya perupa di pameran ini. Pertumbuhan dan perkembangan estetika populer dalam seni di Indonesia erat kaitannya dengan fenomena budaya populer yang ada dalam kehidupan sehari-hari. Budaya populer dalam berbagai bentuknya sifat yang massal dan tersebar luas. Potensi budaya populer dalam berbagai bentuknya memiliki sifat yang masalah dan tersebar luas. Potensi budaya populer tersebut terkait dengan budaya konsumsi dan menjadi Bahasa inspiratif yang digunakan oleh perupa untuk menyampaikan berbagai jenis ekspresi. Biennale Jogja 2007 menjadi momen krusial dan titik awal dalam usaha menyusun rangkaian yang kohesif dari karya seni rupa Indonesia, yang mampu menggambarkan dinamika wacana dan kreativitas seni rupa Indonesia pada masa lalu dan masa yang akan datang (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 15 & 22).

Gambar 6. 46. Karya foto Frino Bariarcianur Barus yang berjudul “We’re Tatung”.
(Sumber: Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 197).

Dalam pameran Biennale Jogja 2007, perupa menggunakan berbagai medium dalam membuat karyanya, salah satunya adalah fotografi. Adapun proyek seni yang menggunakan medium fotografi dalam pameran tersebut berjumlah Sembilan proyek, baik dibuat secara individu maupun secara kolektif, seperti: Frino Bariarcianur Barus, Much Sofwan Zarkasi, Wayang Han, dan seniman lainnya (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008). Sembilan proyek fotografi ini menggunakan berbagai macam pendekatan dengan tujuan mengungkapkan ekspresi seni menggunakan Bahasa visual.

Gambar 6. 47. Karya foto Wayang Han yang berjudul "My Self".
(Sumber: Yayasan Biennale Yogyakarta, 2008: 303).

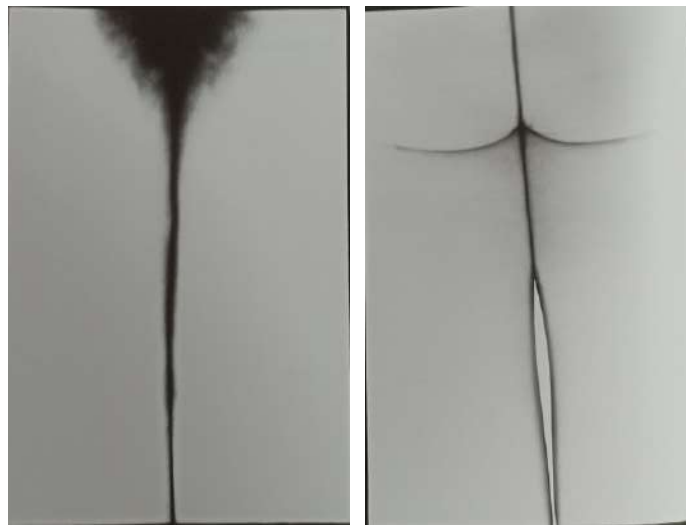
27). Pameran Counter-Photography

Pada awal 2008, Japan Foundation[35] mengadakan pameran fotografi yang bekerjasama dengan SSAS dengan tajuk "Counter-Photography: Japan's Artists Today. Pameran ini dibuka pada 18 Januari 2008, yang kemudian pameran tersebut akan dilanjutkan di Jakarta. Pameran ini menampilkan karya fotografi dari 11 fotografer Jepang, termasuk di antaranya: Eikoh Hosoe, Hiroshi Sugimoto, Akiko Sugiyama, serta beberapa fotografer lainnya (*The Jakarta Post,* 26 Januari 2008).

Eikoh Hoesoe, fotografer yang merupakan lulusan dari Tokyo College of Photography Lives ini, menampilkan karya fotografi yang berjudul "Embrace". Karya yang dipamerkan Eikoh memperlihatkan tubuh laki-laki dan perempuan telanjang yang diabstraksikan ke titik gambar garis yang merupakan bentuk dari esensi kehidupan. Karya-karya tersebut kemudian "disaring" hingga mencapai batas antara ada dan tidak ada, serta memancarkan aura (Japan Foundation, 2008: 14).

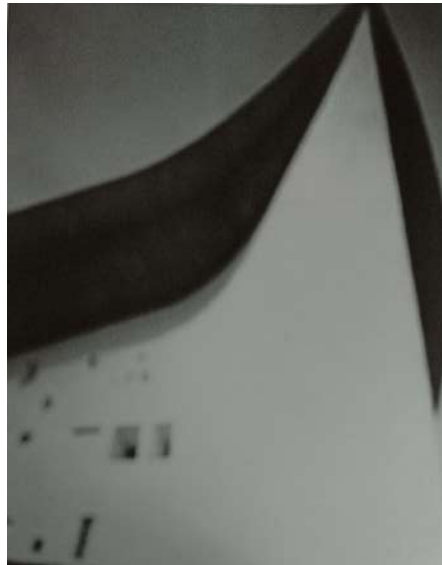
Fotografi telanjang yang diambil Eikoh merupakan sebuah potongan objek yang dapat dimanipulasi, Meskipun kamera Hosoe tidak pernah mengambil

[35] Japan Foundation merupakan organisasi yang bergerak untuk memperkenalkan budaya Jepang ke negara luar melalui program pertukaran budaya. Organisasi ini berdiri pada 1972 (Japan Foundation: 2008).

gambar tubuh dari sudut yang dominan yang termanipulatif. Oleh sebab itu, rangkaian karya-karya Eikoh tidak tidak hanya mengekspresikan tubuh yang telanjang saja, tetapi menghadirkan penemuan hubungan yang setara dan beragam, seperti: dialog, oposisi, dan pertarungan antara gender maskulin dan feminine (Japan Foundation, 2008: 18).

Gambar 6. 48. Karya foto Eikoh Hoesoe yang berjudul “Embrace”.
(Sumber: Japan Foundation, 2008: 14).

Selanjutnya ada Hiroshi Sugimoto, fotografer yang pernah belajar di Saint Paul’s University pada 1970. Dalam pameran Counter Photography, Sugimoto menampilkan beberapa karya, seperti: “Chapel de Notre Dame du Haut” yang dibuat pada 1998, serta “Pacific Design Center” yang dibuat pada 1997 (Japan Foundation, 2008: 18).

Melalui lensa kameranya, pandangan nihilistik Sugimoto berhasil memasukkan elemen beracun ke dalam karya-karya modernisme yang dianggap mulia, dan mengabstraksi penampilan visual mereka dan memperbalikkan nilai-nilainya. Dalam fotografi arsitekturnya, ia menyangkal secara halus sifat materialistis yang melekat pada objek-objek tersebut. Arsitektur yang muncul dalam karya Sugimoto pada awalnya merupakan monumen yang memiliki bentuk konkret yang tampak maskulin. Bangunan kokoh itu diciptakan melalui kreativitas pembangun dan arsitek dengan tujuan untuk menunjukkan kekuatan dan kekayaan

yang menjaga peradaban. Namun, Sugimoto menghilangkan materialitas padat dari bangunan-bangunan terkenal tersebut, dan menghadirkan mereka sebagai kumpulan bayangan yang efemeral, mirip dengan pengalaman melihat mimpi buruk yang cepat berlalu (Japan Foundation, 2008: 18).

Gambar 6. 49. Karya foto Hiroshi Sugimoto yang berjudul "Chapel de Notre Dame du Haut".
(Sumber: Japan Foundation, 2008: 18).

Dalam pameran ini, Akiko Sugiyama menghasilkan karya yang abstrak dan mereduksinya menjadi elemen grafis yang sederhana. Karya tersebut diberi nama sebagai "In-Spiral II". Sugiyama kemudian mengambil foto objek-objek tersebut. Serangkaian foto ini, yang diambil setelah mempertimbangkan pencahayaan dan sudut dengan tepat, mengungkapkan perasaan yang dapat disampaikan oleh ruang tertentu saat memasuki dan berjalan di dalam bangunan (Japan Foundation, 2008: 32).

Meskipun pada pandangan awal, komposisi karyanya terlihat solid, namun pada substansinya mendekati subjek yang sangat sensual, seperti keberadaan tubuh manusia dan pengalaman manusia terhadap dunia luar. Karya Sugiyama diangkat dari keterikatan konvensional, sensasi yang klise, serta membangkitkan

persepsi tentang dunia luar dengan cara yang berbeda (Japan Foundation, 2008: 32).

Gambar 6. 50. Karya foto Akiko Sugiyama yang berjudul “In-Spiral II”.
(Japan Foundation, 2008: 33).

Pameran yang dikuratori oleh Yuri Mitsuda ini, memberikan pengalaman estetika yang menarik dengan memanfaatkan berbagai medium cetak dan teknik pengolahan foto yang intens. Fotografer-fotografer ini berhasil mengungkapkan konsep fotografi mereka dengan memperlihatkan realitas yang tidak terlihat, tidak Bernama, atau bahkan ruh-nya. Sikap seperti itu mencerminkan pendekatan tradisional Jepang terhadap kehidupan, dimana semua benda dianggap memiliki aspek spiritual (Japan Foundation, 2008: 9-10). Melalui pendekatan baru dalam melihat dunia, mereka menciptakan realitas baru yang menarik minat dan menghadirkan alternatif pandandang terhadap dunia (*Berita Seni,* 11 Februari 2008).

28). Proyek Kolektif MES 56 2nd POSE

Pada Februari 2008, MES 56 kembali memamerkan karya-karya dari proyek “2nd POSE”. Proyek ini merupakan proyek kolektif yang dilakukan oleh seniman MES 56. 2nd POSE menampilkan potret seniman-seniman Jogja dari berbagai disiplin, seperti: perupa, sutradara teater, seniman pantomim, aktor, pelawak, dan musisi

dengan latar lanskap urban. Mereka terpilih berdasarkan pengalaman berkesenian disertai capaian-capaian artistiknya. 2nd POSE menawarkan suatu hal yang berbeda jika dibandingkan proyek-proyek MES 56 sebelumnya (Swastika, 2015: 106).

Pada proyek ini, kualitas untuk bermain-main berkurang dan tidak lagi berangkat pada ide manipulasi kenyataan. Hal ini berkaitan dengan fungsi dan tujuan dari proyek 2nd POSE sendiri, walaupun sama-sama mengambil kota sebagai latar belakang utamanya. Sejak awal pembuatan proyek, karya ini memiliki tujuan yakni untuk mendokumentasikan seniman-seniman yang tinggal dan bekerja di Jogja, serta di tengah dinamika keseharian kota. Secara bentuk, proyek ini menawarkan pendekatan yang lebih spesifik mengenai *portraiture* dan keterkaitannya dengan aspek sosial dan historis (Swastika, 2015: 106).

Pengertian maupun konsep mengenai dokumentasi dalam 2nd POSE berbanding terbalik dengan dokumentasi yang dilakukan MES 56 pada dua proyek sebelumnya, yakni Keren dan Beken dan Holiday. Dalam dua karya tersebut, istilah mengenai dokumentasi telah mengalami pergeseran yang sedemikian rupa secara konsep. Hal itu lantaran dalam dua karya tersebut berbentuk permainan, yaitu berupa simulasi. Dalam karya 2nd POSE, foto dan kamera sepenuhnya merujuk pada fungsi yang selalu terpaku di dalamnya, yakni sebagai alat perekam atas sebuah realitas dan eksistensi. Media tersebut untuk merekam diri para seniman dan lingkungannya (Swastika, 2015: 106-107).

Potret-potret dalam 2nd POSE merekam konteks sosial politik yang lebih luas dari konsep diri subyek yang difoto. Proyek ini seolah memasuki wilayah fisik maupun kultural dari ruang-ruang kota, dan menegaskan bahwa para seniman tersebut merupakan bagian yang tak terpisahkan dari kota yang mereka tempati. Selain itu, 2nd POSE menggaris bawahi bagaimana fotografi selalu menjadi arsip sejarah yang berhubungan dengan fenomena sosial atau peristiwa atau fenomena sosial, politik, ekonomi serta budaya yang menjadi bagian dari pembentuk sebuah kota (Swastika, 2015: 107).

Gambar 6. 51. Potret pasangan yang berdiri di tengah jalan dalam proyek foto MES 56 “2nd Pose”.
(Sumber: Swastika, 2015: 106).

Sebuah ruang hidup yang senantiasa bergerak, kota dan budaya urban memang mempunyai tempat tersendiri dalam karya-karya yang dikerjakan oleh MES 56 selama eksistensi mereka sebagai kolektif seniman. Dalam penggambaran visual proyek-proyek MES 56, kota tidak diwujudkan melalui eksploitasi visual yang dramatis dengan segala kekacauannya. Sebaliknya, kota ditampilkan dalam representasi yang sederhana tanpa mengabaikan kompleksitasnya (Swastika, 2015: 107-108).

Proyek 2nd POSE pada awalnya direncanakan sebagai proyek besar yang akan dilaksanakan di Bandung dan Jakarta dengan menggunakan pendekat serupa yang terbukti berhasil di Jogja. Namun proyek Ini terhenti di tengah jalan akibat keterbatasan dana untuk melanjutkannya. Pada awalnya, proyek ini dirancang sebagai proyek komersial dimana anggota MES 56 berharap dapat menjual beberapa karya dari proyek ini kepada kolektor. Optimisme ini muncul karna pada masa itu, pasar seni mulai menunjukkan minat terhadap karya fotografi, karya *scanography* milik Angki Purbandono. Namun, realitas membuktikan sebaliknya, proyek ini mengalami kerugian karena tidak adanya tanggung jawab dan manajemen keuangan yang profesional. Meskipun demikian, proyek tersebut tidak bisa juga dikatakan gagal karena memberikan eksposur yang besar bagi nama MES 56 (Isabella, 2015: 130).

29). Pameran Fotografi Winter CirCus

Masih di tahun yang sama, CCF menghadirkan sebuah pameran fotografi yang berjudul "Winter CirCus". Pameran ini menampilkan karya-karya fotografi dari Dorothy Shoes, fotografer asal Prancis. Pameran Winter CirCus diadakan dari 4-14 Maret 2008, di Galerie Soemardja, ITB (*Voila,* Januari-Maret 2008: 16).

Dorothy menyajikan sebuah pameran dengan dengan memadukan dua elemen: pertemuan narasi dalam bentuk visual dengan penggabungan kata-kata dari penulis berkebangsaan Prancis, Erwan Larher. Dalam penulisan terkait karya fotografi Dorothy, Erwan Larher telah memilih sudut pandang yang tidak konvensional, yakni sudut pandang Objek, yang merupakan vektor yang menghubungkan antara mata sang fotografer dengan medium fotografi itu sendiri. Dalam karya Dorothy, Kamera berfungsi narator yang memandu audiens dalam perenungan serta pengalaman emosional (*Voila,* Januari-Maret 2008: 16-17).

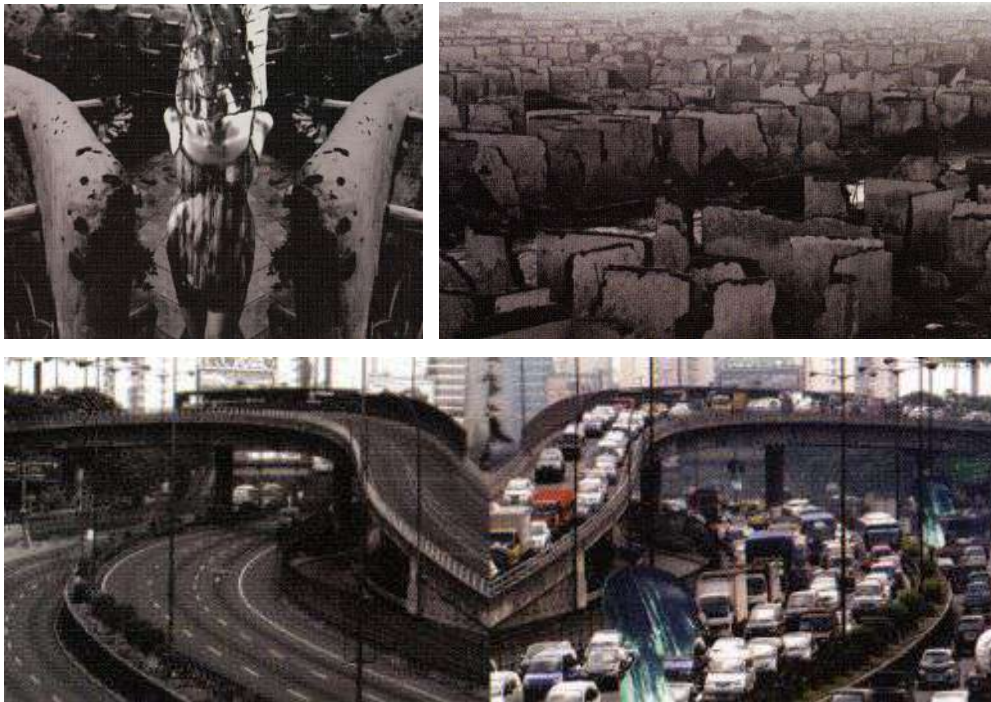
Gambar 6. 52. Karya foto Dorothy Shoes yang dipamerkan dalam pameran Winter CirCus.
(Sumber: *Voila,* Januari-Maret 2008: 17).

30). Manifesto 2008

Pada Mei 2008, Galnas Kembali mengadakan pameran yang berjudul "Manifesto 2008". Pameran ini diselenggarakan dari 21 Mei sampai 15 Juni 2008, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta. Sebanyak 354 seniman, dari 15 provinsi yang masih eksis dari angkatan 1960-an sampai angkatan muda, memamerkan karyanya

dalam Pameran Manifesto. Karya yang ditampilkan dalam pameran besar seni rupa Indonesi ini cukup beragam, mulai lukisan, patung, grafis, multimedia, instalasi, video, hingga foto. Pameran Manifesto 2008 dikuratori oleh Jim Supangkat, Rizky A Zaelani, Kuss Indarti, dan Farah Wardani (*Kompas,* 22 Mei 2008).

Disampaikan oleh Jim bahwa pameran ini merupakan manifesto artistik yang juga berfungsi untuk menyadarkan identitas nasional dalam kerangka persepsi dan ekspresi seni. Manifesto yang disampaikan dalam pameran ini tidak bertujuan untuk menyajikan suatu konsep seni rupa Indonesia atau pemikiran seni yang menghasilkan formulasi identitas seni Indonesia. Pameran tersebut mengangkat kembali makna seni dan seni rupa yang kontroversial atau subversif dari lapisan masyarakat yang tersembunyi ke permukaan, serta menjadikannya sebagai prinsip utama dalam praktik seni rupa dan penafsiran karya seni rupa (*Kompas,* 22 Mei 2008; Galeri Nasional Indonesia, 2008: 1).

Tema Manifesto adalah pernyataan bersama dari 350 peserta pameran yang menetapkan definisi seni dan seni rupa. Pameran ini juga dilaksanakan untuk memperingati 100 tahun Hari Kebangkitan Nasional yang jatuh pada 20 Mei 2008. Pameran ini mengungkapkan perbedaan praktik seni rupa di Indonesia dan di Barat. Praktik seni rupa di Barat nilai seni terletak pada karya itu sendiri, bukan pada individu yang membuatnya. Pandangan itu merujuk pada filsafat estetika Immanuel Kant abad ke-19. Jim mengatakan bahwa di Indonesia, seni menyatu dengan senimannya sebagai satu kesatuan yang mencerminkan naluri, kepekaan, atau rasa yang merefleksikan kearifan, cara berpikir, dan moralitas (*Kompas, 25 Mei 2008*; Galeri Nasional Indonesia, 2008: 1).

Gambar 6. 53. (kiri-atas): Karya foto dari Nico Dharmajungen yang berjudul "Eternally Sonorous".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2008: 31).
Gambar 6. 54. (kanan-atas) Karya foto dari Oscar Motuloh yang berjudul "Atlantis van Java".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2008: 31).
Gambar 6. 55. (Bawah): Karya foto dari Fendi Siregar yang berjudul "Selamat Jalan! Selamat Datang!".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2008: 22).

Pada pameran Manifesto 2008, sebanyak 15 seniman dan fotografer menggunakan medium fotografi dalam proses pembuatan karyanya. Beberapa seniman juga ada yang terlibat dalam pameran-pameran seni rupa sebelumnya, di antaranya: Angki Purbandono, Fendi Siregar, Oscar Motuloh, Nico Dharmajungen, Wimo Ambala Bayang, serta seniman yang lainnya (Galeri Nasional Indonesia, 2008).

Gambar 6. 56. (kiri): Karya foto Angki Purbandono yang berjudul “Brush”.
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2008: 8).
Gambar 6. 57. (kanan): Karya foto Wimo Ambala Bayang yang berjudul “Berani Meskipun Buntung”.
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2008: 134).

31). Jakarta Biennale XIII 2009

Pada 2009, Jakarta Biennale Kembali dihadirkan dengan judul “Jakarta Biennale 2009: ARENA”. Pameran Jakarta Biennale 2009 dilaksanakan dari 7-27 Februari 2009, di Galeri Nasional Indonesia dan Grand Indonesia, Jakarta. Pameran ini dikuratori oleh Abduh Aziz, Ardi, Yunanto, dan Agung Hujatnikajennong (*jakartabiennale.id*, 2009).

Jakarta Biennale 2009 menjadi salah satu titik penting dalam sejarah Jakarta Biennale. Untuk pertama kalinya, pameran seni rupa dua tahunan ini meluas menjadi ajang internasional. Jakarta Biennale mengambil tema besar, yaitu “Arena” dengan serangkaian acara yang dibagi ke dalam tiga zona utama, di antaranya: Zona Pemahaman, Zona Pertarungan, dan Zona Cair (*jakartabiennale.id,* 2009).

Tema "Arena" diusulkan oleh para anggota dewan DKJ dengan tujuan untuk menyajikan jawaban terhadap pertanyaan-pertanyaan mengenai hubungan antara seni dan kota. Selain itu, usulan tema ini bertujuan untuk membuat pameran ini lebih dapat diapresiasi oleh masyarakat secara luas. Karena itulah, *biennale* ini dimulai dengan rangkaian kegiatan seni yang berinteraksi langsung dengan

masyarakat melalui Zona Pemahaman dan Zona Pertarungan. Karya seniman, kolaborasi antardisiplin seni (arsitek, desainer grafis, fotografer, dan lainnya), dan karya mahasiswa dihadirkan di ruang publik, seperti: pusat perbelanjaan, tembok, papan reklame, dan taman. Hal ini adalah terobosan baru yang belum pernah ditampilkan dalam pameran Jakarta Biennale sebelumnya (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 6).

Pameran Jakarta Biennale 2009, yang diadakan di Galeri Nasional dan Grand Indonesia, termasuk dalam kategori Zona Cair, dengan menampilkan karya seniman kontemporer dari berbagai negara. Pameran ini memiliki cakupan internasional dan berperan dalam memperkenalkan kebudayaan bangsa-bangsa lain kepada masyarakat. Lebih spesifik, pameran ini memberikan kesempatan bagi masyarakat untuk membandingkan perkembangan seni rupa global dengan karya seniman dari Indonesia (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 6).

Pada Jakarta Biennale 2009, pembuatan karya dalam pameran ini menggunakan berbagai media, salah satunya ialah fotografi. Adapun peserta pameran yang menggunakan medium fotografi berjumlah 10 seniman, di antaranya: Daniel Kampua, Angki Purbandono, Paul Kadarisman, Wimo Ambala Bayang, dan beberapa seniman lainnya (Dewan Kesenian Jakarta, 2009).

Daniel Kampua yang merupakan fotografer lulusan IKJ 2008, dalam pameran ini, ia membuat karya foto yang berjudul “Antara Monas, Pengunjung, dan Fotografer”. Dalam pembuatan karyanya, Daniel bekerjasama dengan fotografer keliling yang ada di Monas untuk mengadakan pameran Bersama. Daniel memotret pengunjung serta fotografer keliling tersebut sambil berpose dengan latar belakang Monas. Daniel menyatakan bahwa melalui praktiknya, ia dapat menggambarkan perasaan kebanggaan, kedekatan emosional, dan cara orang-orang membentuk pandangan mereka sendiri tentang Monas yang mereka kenal. Pencitraan tersebut hanya dapat dicapai melalui medium fotografi (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 38).

Gambar 6. 58. Karya foto Daniel Kampua yang ditampilkan di Jakarta Biennale 2009.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 39).

Selanjutnya ada Angki Purbandono, seniman yang berdomisili di Yogyakarta dan juga merupakan anggota dari Ruang MES 56. Angki membuat karya yang ia beri judul “Sarinah: Tanpa Nama”. Angki meletakkan sebuah foto lama berwarna hitam-putih pada papan reklame yang terletak di sudut Sarinah, Jakarta. Foto tersebut menampilkan seorang wanita yang elegan, di atasnya terdapat catatan kuno yang berisi pesan kebahagiaan dan kedamaian dalam menjalani perjalanan kehidupan. Dalam karyanya, angki mempertanyakan kembali sosok Sarinah, pengasuh Soekarno pada waktu kecil yang disebut sebagai gagasan kewanitaan Indonesia. Sosok yang terlupakan dalam sebuah catatan tua, dipasang di pusat bisnis yang mulai dilupakan pada saat itu (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 54).

Gambar 6. 59. Karya Angki Purbandono yang ditampilkan dalam Jakarta Biennale 2009.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 55).

Dalam pameran ini, Paul Kadarisman menyajikan karya-karya foto yang disusunnya ke dalam sebuah website blog totallynow.blogspot.com. Pada blog tersebut, pengunjung dapat melihat ratusan foto Paul yang dibuatnya untuk berbagai keperluan. Secara umum, objek-objek yang ada dalam foto Paul berhubungan dengan situasi urban di Jakarta, baik itu figur, lanskap perkotaan, interior dan eksterior, kendaraan, situasi-situasi soial, objek-objek privat ataupun umum, dan lain sebagian. Foto-foto tersebut tampil tanpa tujuan untuk menjelaskan. Foto-foto itu layaknya teks terbuka yang hadir sebagai pintu menuju penafsiran dan kenangan (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 98).

Gambar 6. 60. Karya foto Paul Kadarisman yang ditampilkan dalam Jakarta Biennale 2009.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 99).

Kemudian ada Wimo Ambala Bayang, seniman Yogyakarta dan merupakan anggota dari Ruang MES 56. Pada pameran ini, Wimo menampilkan karya fotografi dengan judul “Belanda Sudah Dekat!”. Rangkaian foto tersebut dihasilkan dalam proyek residensi Wimo di Rumah Seni Cemeti, Yogyakarta. Wimo mengadopsi frase "Belanda Sudah Dekat!" dari dialog dalam film Serangan Fajar (1981) karya sutradara Indonesia, Arifin C. Noer. Film tersebut merupakan salah satu film perjuangan yang paling populer pada zamannya, yang mengisahkan tentang perjuangan rakyat Indonesia di Yogyakarta pada tahun 1945. Frase "Belanda Sudah Dekat" menjadi semboyan yang digunakan oleh para pejuang untuk membangkitkan semangat perlawanan (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 142).

Dalam proyeknya, Wimo kemudian menerapkan konsep propaganda yang terdapat dalam film Serangan Fajar dengan membuat beberapa sesi foto di Yogyakarta. Foto-foto tersebut melibatkan partisipasi dari berbagai kelompok masyarakat, seperti seniman teater, istri purnawirawan, keluarga petani, dan kelompok lainnya, sebagai model. Pada foto-foto tersebut, para model dipersenjatai dengan pistol mainan dan berpose seolah-olah mereka adalah prajurit perang yang siap menghadapi musuh. Proyek Wimo ini menjadi rangkaian foto

yang bergaya parodi dan humor, dengan nuansa nostalgia (Dewan Kesenian Jakarta, 2009: 142).

Gambar 6. 61. Karya foto Wimo Ambala Bayang yang berjudul "Belanda Sudah Dekat!".
(Sumber: EA, 2015: 93).

32). Pameran Terkadang Samar Itu Jelas

Pada 2010, CCF kembali menggelar pameran fotografi yang berjudul "Terkadang Samar Itu Jelas". Pameran ini dilaksanakan pada 16-26 Februari 2010, di Galerie Esp 'Art, Bandung. Pameran Terkadang Samar Itu Jelas memamerkan karya dari Andri Krisdianto, seorang fotografer domisili Bandung (*Voila,* Januari-Februari 2010: 7).

Andri Krisdianto mengenal dunia fotografi sejak usia dini. Pada 2001, Andri mulai serius menekuni fotografi secara otodidak. Sejak tahun 2002, selain bekerja di industri kreatif dan industri fotografi, ia Juga mengerjakan karya-karya fotografi dengan konsep-konsep yang andri ciptakan sendiri (*Voila,* Januari-Februari 2010: 7).

Dalam proyek yang berjudul "Terkadang Samar Itu Jelas", Andri berusaha untuk menggambarkan visual dari berbagai makna tersirat yang ia temukan ketika

segalanya terlihat kabur, tidak jelas, pudar, abstrak, dan samar. Sebagian besar karya Andri terinspirasi oleh puisi atau sekadar susunan kata-kata yang ia buat sendiri, yang kemudian diwujudkan dalam bentuk karya fotografi. Teknik dalam karya-karya Andri ditampilkan dengan menggunakan warna monokrom pada setiap karya (*Voila,* Januari-Februari 2010: 7).

Gambar 6. 62. Karya foto Andri Krisdianto yang berjudul "Terkadang Samar Itu Jelas".
(Sumber: *Voila,* Januari-Februari 2010: 7).

33). Art Jog 2010

Masih di tahun yang sama, Pameran bertajuk "Art Jog 2010 – Indonesian Art Now: The Strategies of Being" diselenggarakan di Taman Budaya Yogyakarta. Pameran Art Jog 2010 dilaksanakan dari 16-29 Juli 2010, yang dikuratori oleh Aminudin TH Siregar (Deddy Kusuma, 2010).

Disampaikan oleh Aminuddin (Deddy Kusuma, 2010: 4) bahwa fokus kuratorial Art Jog 2010 adalah mengembalikan pemikiran sejarah seni rupa Indonesia tanpa mengabaikan konteks kekinian. Art Jog 2010 tetap melaksanakan mekanisme panggilan terbuka dan seleksi perupa. Pameran ini menawarkan

berbagai kecenderungan praktik seni rupa terkini dengan mengakomodasi beragam genre seni, media, bahan, dan juga kecenderungan estetika melalui proses seleksi. Art Jog 2010 yang mengusung tema "Indonesian Art Now", memamerkan 251 karya dari 160 seniman yang dipilih oleh tim seleksi, yakni: Eko Nugroho, Yudi Sulistyo, dan Budi Adi Nurgroho.

Art Jog 2010 membahas tentang sejarah pembentukan seni rupa Indonesia dengan landasan pemikiran. Para perupa yang berpartisipasi telah mempersembahkan karya-karya terbaik mereka kepada masyarakat. Karya-karya ini merefleksikan berbagai aspek yang terkait denga proses pembentukan identitas. Meskipun merepresentasikan ihwal kekinian, karya-karya mereka juga mengandung pijakan-pijakan yang sudah dibangun sebelumnya. Pijakan ini mengacu pada sejarah seni rupa Indonesia (Deddy Kusuma, 2010).

Art Jog 2010 mengundang audiens untuk merenungkan kembali pandangan konstruksi subyek, yaitu diri individu yang diharapkan mampu memperlihatkan kepekaan seorang seniman. Oleh sebab itu, Art Jog 2010 dianggap sebagai kembalinya sejarah pemikiran seni rupa Indonesia, yakni menuju pada kemandirian dalam membaca dan menilai karya seni seniman dengan pandangan yang sudah dibangun sejak lama oleh sejarah seni Indonesia (Deddy Kusuma, 2010).

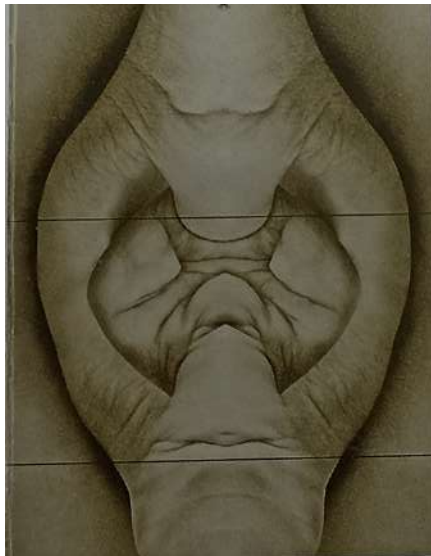
Gambar 6. 63. Karya foto Akiq AW yang ditampilkan dalam Art Jog 2010.
(Sumber: Deddy Kusuma, 2010: 85).

Pada pameran Art Jog 2010, berbagai media digunakan oleh seniman yang terlibat dalam membuat karya yang diperlihatkan. Fotografi juga termasuk dalam media yang digunakan pada pameran ini. Seniman yang menggunakan fotografi dalam Art Jog 2010 berjumlah Sembilan seniman, termasuk Akiq AW, Angki Purbandono, serta Wimo Ambala Bayang, yang ketiganya merupakan anggota dari Ruang MES 56 (Deddy Kusuma, 2010).

Gambar 6. 64. Karya foto Angki Purbandono yang berjudul "Boyscout".
(Sumber: Deddy Kusuma, 2010: 89).

34). Pameran The Loss of The Real

Memasuki pertengahan 2010, SSAS kembali menggelar pameran yang menampilkan karya seni media dari sembilan seniman dari dalam negeri, serta lima seniman luar negeri yang diundang dalam pameran ini. Karya-karya tersebut dipamerkan dengan kemasan yang bertajuk "The Loss of the Real". Pameran ini diselenggarakan dari 19 Juli sampai 1 Agustus 2010, di aula Selasar Sunaryo Art Space, Bandung. Pameran The Loss of the Real dikuratori oleh Agung Hujatnikajennong (*The Jakarta Post,* 1 Agustus 2010; Tribun Jabar, 25 Juli 2010).

Pameran The Loss of the Real berusaha untuk merefleksikan perkembangan teknologi dan media baru. Ide dasar dari pameran tersebut adalah bahwa media yang sebagai penghubung antara manusia, kini telah menjadi penyebab pemisahan manusia dari realitas yang nyata, memisahkan manusia satu sama lain, dan menjauhkan manusia dari interaksi dengan objek yang nyata. Hal itu selaras dengan yang dikatakan oleh Agung bahwa tema pameran ini merupakan salah satu bentuk sarkasme yang bertujuan untuk meningkatkan kesadaran terhadap kontribusi media baru dalam mengalihkan manusia dari realitas (*The Jakarta Post,* 1 Agustus 2010).

Gambar 6. 65. Karya foto Deden Hendan Durrachman yang ditampilkan dalam pameran The Loss of the Real.
(Sumber: Arsip Selasar Sunaryo Art Space, 2010).

Adapun seniman dan komunitas yang menggunakan medium fotografi dalam pameran ini, yakni: Agan Harahap, Deden Hendan Durrachman, dan komunitas Bandung Oral History. Dalam pameran ini, Agan membuat karya fotografi dengan memainkan teknologi yang pada masa kini sudah berkembang, yakni manipulasi foto. Karya Agan yang berjudul "Cendana, Jakarta 1967", memperlihatkan foto dokumentasi mantan Presiden Soeharto yang duduk bersandingan dengan Joker, tokoh karakter dalam film Batman. Karya Agan selanjutnya adalah "Washington DC 1955", manipulasi foto dari dokumentasi

mantan Presiden Soekarno yang menambahkan sosok tokoh film yang Digambar berkepala botak, berkumis, dan berjanggut Panjang (*Tribun Jabar,* 25 Juli 2010).

Gambar 6. 66. Karya foto Agan Harahap yang ditampilkan dalam pameran The Loss of the Real.
(Sumber: Arsip Selasar Sunaryo Art Space, 2010).

Karya lainnya yang menggunakan medium fotografi adalah karya dari komunitas Bandung Oral History. Komunitas tersebut memotret lanskap dari Kota Bandung dengan kamera lubang jarum. Karya yang dibuat oleh Bandung Oral History menjadi paradoks, karena notabene karya-karya yang ditampilkan pada pameran ini memasuki era fotografi digital (*Pikiran Rakyat,* 29 Juli 2010). Meskipun demikian, karya mereka mencoba untuk merefleksikan mengenai penggunaan barang yang dianggap kuno pada masa saat ini.

35). Jakarta International Photo Summit 2010

Tiga tahun kemudian setelah perhelatan JIPS 2007 terlaksana, JIPS kembali menyelenggatakan pameran fotografi yang kedua kalinya dengan tajuk "Jakarta International Photo Summit 2010: City of Interaction". Pameran ini dilaksanakan dari 16-26 Desember 2010, di Galeri Nasional Indonesia. Tema yang membahas mengenai interaksi kota ini mencoba mendekati permasalahan urban sebagai landasan pada realitas dari harapan yang terurai saat JIPS pertama kali diselenggarakan. Kota, warga, maupun pengelolanya merupakan bentuk mata

rantai yang saling mengikat. Pameran ini dikuratori oleh Oscar Motuloh fan Firman Ichsan (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Disampaikan oleh Rizki A. Zaelani (Galeri Nasional Indonesia, 2010) bahwa tema *City of Interaction* berusaha menunjukkan pada masyarakat soal dua arah perspektif mengenai kota. Pertama, perspektif yang berusaha memahami kota dalam situasinya sebagai suatu ‘zona bencana’ (*zone of catastrophe*). Dan yang kedua adalah menunjukkan perspektif pemahaman mengenai kota sebagai ‘zona konstruksi kemajuan’ (*zone of the progress construction*).

Berbagai bentuk foto yang diperlihatkan dalam pameran JIPS 2010 tidak hanya menunjukkan situasi, lingkungan, atau peristiwa yang terjadi pada sebuah kota saja. Akan tetapi, foto-foto tersebut juga memperlihatkan soal sosok, potret, dan wajah bermacam subyek hidup yang mengisi dan memberikan denyut kehidupan bagi kota. Foto-foto yang menampilkan kota sebagai ‘zona konstruksi kemajuan’ ini sepertinya memiliki maksud untuk menunjukkan sisi keadaan de-konstruksi daripada konstruksi, sehingga menampilkan manifestasi yang lain dari bentuk kemajuan itu sendiri (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Tema *City of Interaction* menyimpan gagasan yang sederhana namun sekaligus mendalam dan tidak mudah diukur batasnya. Gagasan ini mengartikan bahwa sebuah kota, suatu lingkungan kehidupan manusia merupakan cermin dari perkembangan nilai-nilai kemajuan kemanusiaannya. Kedua arah perspektif pemahaman tersebut pada prinsipnya ialah keterkaitan dan suatu interaksi pemahaman yang tidak dapat dipisahkan. Dalam gambaran kota sebagai ‘zona konstruksi kemajuan’, pada dasarnya juga berlangsung potensi dan kekuatan de-konstruksi yang intensitasnya terus-menerus sebagai upaya merekonstruksi wajah suatu kota. Rekonstruksi itu sebagai manifestasi keseragaman nilai dan kemajuan. Di samping itu, dalam potret ‘kehancuran’ sebuah kota dapat ditemukan konstruksi pembangunan nilai-nilai perjuangan, empati, kesetia-kawanan, serta persamaan hak atas kemajuan itu sendiri (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Rizki juga berpendapat bahwa karya-karya foto yang dipamerkan pada JIPS 2010 ini ialah rangkaian usaha untuk menunjukkan kekuatan fotografi yang tidak hanya pada kemampuannya untuk menunjukkan ilusi dari realitas. Lebih

jauh dari itu, fotografi juga berusaha untuk membongkar berbagai macam ideologi dan kekuasaan yang terus berusaha menutupi cara manusia menunjukkan realitas yang sejati (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Pameran JIPS pada tahun ini melibatkan 51 fotografer nasional maupun internasional, dari berbagai kalangan yang rata-rata berusia muda. Selain itu, JIPS 2010 juga mengundang 26 pewarta foto untuk berpameran, baik yang bekerja di kantor berita, media cetak, maupun fotografer lepas. Fotografer-fotografer itu mencoba merespon tumpuan realitas dalam periode tiga tahun ke belakang. Adapun beberapa fotografer yang terlibat dalam pameran ini, di antaranya: Ruth Hesti Utami, Paul Kadarisman, Agan Harahap, Erik Prasetya, serta fotografer-fotografer lainnya (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Ruth Hesti Utami, fotografer yang lahir di Solo, pada pameran JIPS 2010 menampilkan karya yang berjudul "Jakartarian". Dalam karyanya, Ruth mengibaratkan Jakarta layaknya tempat tinggal bagi orang-orang yang sakit. Kemudian ada Paul Kadarisman, fotografer yang sebelumnya juga terlibat dalam pameran Jakarta Biennale 2009. Pada JIPS 2010, Paul menunjukkan karyanya dengan judul "Boredom" (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Gambar 6. 67. (kiri): Karya foto Ruth yang berjudul "Jakartarian".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2010).
Gambar 6. 68. (kanan): Karya foto Paul Kadarisman yang berjudul "Boredom".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Selanjutnya ada Agan Harahap, seniman yang dalam proyek karyanya sering menggunakan manipulasi foto. Dalam pameran ini, Agan menampilkan karya yang berjudul "Superhero", yang mana karya tersebut memvisualisasikan

sejarah perang yang dicampurkan dengan konsep *superhero* masa kini. Lalu ada Erik Prasetya. Erik menampilkan proyek lanjutannya, yaitu "Jakarta Estetika Banal", yang ia buat sejak 1990 sampai 2010 (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Gambar 6. 69. (kiri): Karya foto Agan Harahap yang berjudul "Superhero".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2010).
Gambar 6. 70. (kanan): Karya foto Erik Prasetya yang berjudul "Jakarta Estetika Banal".
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2010).

Galnas selaku penyelanggara pameran JIPS 2010 berusaha terus merancang dan melaksanakan program sebagai dukungan untuk perkembangan media seni rupa di Indonesia, termasuk fotografi yang kini posisi serta perannya kian penting. Pelaksaan pameran ini yang dilakukan secara rutin bertujuan untuk memperlihatkan tonggak-tonggak pencapaian dari fotografi seni. Hal tersebut semaik memperluas nilai apresiasi seni kepada masyarakat, baik untuk eksistensi seniman dan fotografer, ataupun keragaman medium dan ungkapan visualnya (Galeri Nasional Indonesia, 2010).

36). Pameran Fotografi MES 56 On Camera

Pada Desember 2010, MES 56 kembali mengadakan pameran berjudul "On Camera". Pameran ini dilaksanakan pada 20 Desember 2010 sampai 10 Januari 2011, di BIASA ArtSpace, Jakarta. Judul pada pameran ini, merujuk pada salah satu buku penting mengenai filosofi fotografi, Yaitu *On Photography* karya Susan Sontag. Dalam memilih judul ini, menunjukkan adanya kesadaran untuk

mempertanyakan kembali filosofi fotografi yang perlu diberi konteks baru pada perkembangannya yang saat ini (Swastika, 2015: 112).

Gagasan tentang kebenaran dan objektivitas yang awalnya melekat pada medium fotografi, kini dipertanyakan dan diusahakan untuk didefinisikan ulang. Sebagai "konsumen" dari teknologi reproduksi citra visual, MES 56 tertarik untuk membicarakan kamera yang mempunyai dogma politis dan konsekuensi ideologis. Sebuah pertanyaan muncul: bisakah karya-karya semacam yang ditampilkan dalam pameran ini dibuat tanpa adanya teknologi kamera? oleh sebab itu, pernyataan pameran On Camera menjadi sebuah refleksi tentang bagaimana setiap individu dalam pameran ini, yang sehari-harinya terlibat dalam aktivitas mengonsumsi, memproduksi atau mereproduksi imaji, serta memberi momen jeda untuk memaknai hubungan mereka dengan medium fotografi itu sendiri (Isabella, 2015: 122).

Apabila dibandingkan dengan proyek-proyek MES 56 sebelumnya yang dilakukan secara kolektif, pameran On Camera ini dikerjakan secara individual, namun dengan landasan pertanyaan bersama. Pameran ini menampilkan ketertarikan para anggota MES 56 pada fokus perhatian yang beragam, seperti tentang konsepsi realitas pada fotografi, ketegangan antara waktu yang dibekukan dan waktu yang terus berlalu. Pameran ini juga berfokus mengenai memori kolektif kita atas imaji, maupun persepsi tentang kenyataan. Jika seni rupa modern bertumpu pada gagasan representasional, maka dalam seni rupa kontemporer medium fotografi digunakan fotografer atau seniman dengan tujuan tertentu. Adapun contohnya seperti mempertanyakan hubungan antara kebenaran suatu citra dan realitas, serta pesan-pesan ideologis yang terkandung dalam citra tersebut (Swastika, 2015: 112).

Selain menyikapi teknologi dan persebarannya secara kritis, karya-karya yang dihasilkan MES 56 juga menekankan pentingnya strategi artistik sebagai alat untuk membongkar lapisan realitas visual dan mempertanyakan makna kebenaran yang bersifat tunggal. Dalam hal ini, karya-karya tersebut menunjukkan apa yang selama ini tersembunyi atau tidak terlihat di permukaan. Semangat dan kesadaran semacam ini memiliki peran penting dalam konteks seni rupa kontemporer masa

kini. Hal itu bertujuan untuk melawan segala bentuk absolutisme dan kesatuan. Menelusuri kembali proyek-proyek MES 56, baik dalam konteks seni rupa kontemporer atau budaya visual, dapat dikatakan bahwa MES 56 menunjukkan semangat yang kuat dalam merespon semangat zaman atau *zeitgeist* (Swastika, 2015: 112-113).

37). Jakarta Contemporary Art 2011

Memasuki awal 2011, Ciputra Artpreneurship yang bekerjasama dengan Art Sociates menyelenggarakan Pameran Jakarta Contemporary Art 2011. Pameran ini diselenggarakan pada 26 Januari sampai 6 Februari 2011, di Ciputra Marketing Gallery, Jakarta. Pameran tersebut mengusung tema "1001 Doors: Reinterpreting Traditions". Pameran Jakarta Contemporary Art 2011 dikuratori oleh Asmudjo Jono Irianto (Ciputra Artpreneurship, 2011: 8).

Sejalan dengan kebudayaan lainnya, pintu memiliki dua makna yang berbeda dalam konteks budaya. Di satu sisi, pintu merupakan sebuah penghalang yang dapat digerakkan pada sebuah bukaan. Namun, di sisi lain, pintu juga berfungsi sebagai akses dari satu ruang ke ruang yang lain, menghasilkan gambaran dunia yang diimpikan atau membawa kita kembali ke masa lalu, budaya, dan tradisi yang telah memainkan peran penting dalam sejarah. Setiap pintu memiliki cerita yang unik, baik itu tentang saat pembuatannya, tentang tradisi yang mengatur masyarakat di sekitarnya, maupun tentang nilai-nilai budaya yang dihormati oleh pintu tersebut. Hal yang begitu menarik bagaimana 1001 karya seniman diinterpretasikan berdasarkan pintu-pintu itu, menciptakan karya dengan kegunaan dan nilai baru sesuai dengan tradisi zaman saat ini (Ciputra Artpreneurship, 2011: 10).

Angka 1001 telah sering kali digunakan dalam konteks budaya sebelumnya pada masa lalu. Minat yang tinggi terhadap angka tersebut mungkin terkait dengan kisah-kisah Seribu Satu Malam, sebuah kumpulan cerita dan dongeng rakyat dari Timur Tengah dan Asia Selatan yang disusun dalam Bahasa Arab pada masa zaman keemasan Islam. Pada 2004, sebuah band Belanda bernama Ch!p, mengeluarkan album yang berjudul 1001 Arabian Nights, sebuah

kumpulan lagu pop yang mendunia. Ada banyak contoh lainnya dari penggunaan angka 1001 yang mengacu pada keragaman dan keanekaan yang kaya (Ciputra Artpreneurship, 2011: 11).

Pameran "10001 Dors: Reinterpreting Tradition" bertujuan untuk menghadirkan keragaman dan kekayaan warisan budaya Indonesia, dimana para pengunjung dapat memasuki pintu-pintu tersebut untuk melihat warisan tersebut. Mereka dapat melihat melalui lubang kunci untuk mendapatkan gambaran singkat tentang masa depan, memberikan petunjuk tentang adanya perubahaan. Pintu-pintu tersebut menjadi simbolis masa lalu dan masa depan, ritual dan inovasi, belakang dan depan, serta tradisi dan modernitas. Para seniman merespon pintu-pintu itu berdasarkan imajinasi mereka sendiri. Dalam pameran ini, karya-karya seni, kerajinan, dan rancangan kontemporer yang memikat akan dipamerkan, mencerminkan visi generasi saat itu mengenais warisan budaya dan tradisi (Ciputra Artpreneurship, 2011: 11-12).

Gambar 6. 71. Karya foto Henrycus Napit Sunargo yang ditampilkan dalam Jakarta Contemporary Art 2011.
(Sumber: Ciputra Artpreneurship, 2011: 82).

Pameran ini melibatkan 101 seniman Indonesia ternama yang berasal dari berbagai bidang, seperti: pelukis, perupa, arsitek, komunitas seni, desainer mode, desainer aksesoris, desainer produk, desainer interior, fotografer, dan seniman multimedia. Oleh karena itu, pameran ini membebaskan para seniman untuk berkarya dengan media apapun, termasuk penggunaan media fotografi. Adapun seniman atau fotografer yang menggunakan medium fotografi dalam pameran ini adalah Henrycus Napit Sunargo, Wimo Ambala Bayang, Davy Linggar, Adhya Ranadireksa, Agan Harahap, Deden Hendan Durahman, Bambang "Toko" Witjaksono, dan Oscar Motuloh (Ciputra Artpreneurship, 2011: 9).

Gambar 6. 72. Karya foto Agan Harahap yang berjudul "A Whiter Shade of Pale".
(Sumber: Ciputra Artpreneurship, 2011: 234-235).

38). Pameran MES 56 New Folder

Pada Maret 2011, MES 56 kembali membuat pameran yang berjudul "New Folder". Pameran ini dilaksanakan pada 1 Maret-12 Maret 2011, di Ruang MES 56, Jalan Nagan Lor 17, Kraton, Yogyakarta. Pameran ini juga diselenggarakan bertepatan dengan ulang tahun MES 56 yang ke sembilan. New Folder merupakan pameran regenerasi anak-anak muda MES 56 pada masa itu dengan menampilkan kecenderungan yang luar biasa dengan karya-karya segar yang mereka hasilkan (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Pameran New Folder berisikan kompilasi karya-karya terbaru seniman fotografi muda yang disebut MESboys, yakni Andri William, Arief Pristianto, Yudha Kusuma Putra “Fehung”, dan Aderi Putra Wicaksono “Pungky”. Adapun proses kuratorial pameran New Folder dimulai sejak Februari 2010. Selama periode satu tahun tersebut, mereka memiliki jadwal rutin untuk melakukan diskusi dan mengembangkan konsep-konsep yang telah mereka ciptakan. Oleh karena itu, Pameran New Folder menjadi suatu kebanggaan bagi MES 56, sebagai sebuah institusi independen yang berkomitmen untuk menghasilkan seniman-seniman muda dan baru di dalam wacana fotografi kontemporer Indonesia (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Disampaikan oleh Akiq AW bahwa dalam pameran ini terdapat empat seri karya yang dipamerkan. Namun, ia mengelompokkan keempat seri itu menjadi dua kategori. Pertama, fotografi performatif yang diwakili oleh karya Arif dan Pungky. Kedua adalah fotografi pentas atau yang lebih dikenal sebagai staged photography, yakni seri karya dari Fehung dan Abud. Apabila diperhatikan, kedua pendekatan ini tampak nyaris serupa, namun sebenarnya berbeda. Perbedaannya terletak pada keterkaitan antara obyek dengan realitas (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Gambar 6. 73. Karya foto Arief Pristianto dalam pameran “New Folder”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2011).

Dalam konteks fotografi performatif, seniman terlibat dalam penciptaan sebuah peristiwa yang hampir tidak dapat dijumpai dalam realitas sehari-hari. Mereka menggunakan berbagai bentuk fiksi atau metafora sebagai sarana untuk menyampaikan gagasan-gagasan tertentu. Contoh nyata dari pendekatan ini terlihat pada karya-karya Pungky dan Arif. Pungky menciptakan tiruan dari berbagai binatang dengan mengarahkan modelnya untuk membentuk anatomi yang menggambarkan binatang tersebut. Dalam peranannya sebagai sutradara dan koreografer, Pungky mengendalikan gerakan, membentuk anatomi, dan menentukan arah pengambilan gambar (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Arif, dengan ketekunannya, mengkamuflasekan modelnya di sudut-sudut ruang publik, dengan adegan-adegan tertentu yang ia pilih. Peristiwa-peristiwa yang terjadi dalam kedua seri tersebut tidak memiliki keterkaitan dengan realitas, di mana tokoh-tokoh dalam karya tersebut tidak menggambarkan diri mereka sendiri atau orang lain, melainkan semata merupakan karakter fiksi. Peristiwa buatan ini menjadi elemen pendorong yang menyampaikan sejumlah makna yang mendalam di baliknya (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Gambar 6. 74. Karya foto Fehung dalam pameran “New Folder”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2011).

Dalam bidang fotografi pentas, peristiwa-peristiwa direkayasa, diatur, dan diarahkan untuk memberikan penekanan atau dramatisasi, bukan untuk

menciptakan peristiwa fiktif baru. Dalam konteks ini, model-model memerankan diri mereka sendiri, mengekspresikan kehidupan mereka dengan nuansa dramatis. Peristiwa yang terekam adalah peristiwa nyata yang diulang dengan perubahan atau tambahan elemen tertentu. Dalam karya Fehung, potret ibu dan bapaknya merupakan peristiwa yang ia perankan dan diabadikan dalam pose tertentu. Mereka berperan sebagai diri mereka sendiri, dalam konteks dan lokasi yang nyata. Gestur yang diarahkan oleh Fehung hanyalah elemen tambahan yang memberikan penekanan pada maksud yang ingin disampaikan. Peristiwa tersebut bukanlah simbol atau metafora yang memiliki makna di luar konteksnya (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Hal yang sama berlaku dalam karya Abud. Ia mendokumentasikan kesamaan fitur antara beberapa individu. Abud memaksa mereka menggunakan pakaian yang sama dan berpose dengan cara serupa. Potret-potret yang dihasilkan tetap merupakan potret personal dari individu-individu yang nyata, tanpa adanya penambahan atau pengurangan elemen (Arsip Ruang MES 56, 2011).

Selama kurun waktu dari 2003 sampai 2011, MES 56 menunjukkan eksistensinya sebagai institusi independen yang mampu membuat proyek-proyek karya fotografi seni, baik kolektif ataupun individu. Aktivitas yang mereka kerjakan dilakukan secara ambisius dan masif. Hal itu dibuktikan dengan keikutsertaan MES 56 pada acara pameran seni rupa di berbagai kota besar di Indonesia. Meskipun demikian, Wimo mengatakan bahwa intensitas MES 56 dalam berkarya sempat mengalami naik turun (Wawancara dengan Wimo Ambala Bayang, 29 Juni 2022). Namun setidaknya, pencapaian yang diperlihatkan oleh MES 56, khususnya dalam berkarya memiliki peran yang begitu penting bagi perkembangan fotografi seni di Indonesia.

39). Art Jog 2011

Pada pertengahan 2011, Art Jog kembali menyelenggarakan pameran seni rupa yang berjudul "Art Jog 2011". Pameran ini diselenggarakan dari 16-29 Juli 2011, di Taman Budaya Yogyakarta. Art Jog 2011 dikuratori oleh Aminuddin TH

Siregar. Pada tahun tersebut, pameran ini tidak memiliki tema yang signifikan (Siregar, 2011).

Aminuddin (2011: 14) mengatakan bahwa pameran pada tahun itu sengaja tidak diberi tajuk, tema ataupun judul seperti perhelatan Art Jog sebelumnya. Hal ini dilakukan dengan tujuan untuk menghindari adanya Batasan atau kriteria khusus, serta untuk merayakan dan memaknai istilah “Art Jog” secara luas. Aminuddin berharap setelah seluruh karya yang dipamerkan akan muncul benang merah yang menghubungkan satu karya dengan karya lainnya. Dari proses tersebut, ia berharap dapat merumuskan judul yang mewakili dan menuliskannya dengan lebih bebas dalam katalog pasca acara.

Namun, harapan tersebut gagal terpenuhi. Istilah “Art Jog” tetap dipertahankan sebagai tema utama yang memayungi semua aktivitas yang dilakukan. Fokus pada istilah Art Jog ini diharapkan memperkuat misi yang sedang diusung olehnya, yaitu sebagai tempat berkumpulnya beragam seniman dengan latar belakang. Selain itu, focus itu sebagai wadah komunal yang menyimpan data karya seni maupun nama-nama seniman, serta sebagai ajang yang selalu memunculkan nama-nama baru di kancah seni (Siregar, 2011: 14). Seniman yang menggunakan medium fotografi dalam pameran Art 2011 berjumlah delapan seniman, termasuk Akiq AW, Angki Purbandono, Wimo Ambala Bayang yang sebelumnya juga mengikut Art Jog 2010, serta Wok The Rock, seniman yang tergabung dalam Ruang MES 56 (Siregar, 2011).

Karya Wok The Rock merupakan salah satu karya yang menarik saat ditampilkan dalam pameran ini. Wok menampilkan proyek seni yang telah ia buat sejak 2008, yang berjudul “Burn Your Idol”. Proyek Wok The Rock ini dipresentasikan dalam bentuk sebuah instalasi rak berisi 1.000 *Compact Disk* (CD) beserta pemutar CD dan *headphone*. Tujuan proyek tersebut sama seperti gaya hidup Wok The Rock, sederhana dan muluk-muluk dalam waktu bersamaan. Burn Your Idol berusaha untuk menggambarkan fenomena sosial dan budaya membakar CD yang tidak hanya bersinggungan dengan praktik pembajakan yang intens, tetapi juga untuk mengamati pengaruh budaya pop, khususnya music, terhadap identitas anak muda Indonesia (Siregar, 2011: 245).

Gambar 6. 75. Karya instalasi rak yang ditampilkan Wok The Rock dalam Art Jog 2011.
(Sumber: A.W., 2015: 207).

40). Beyond Photography 2011

Masih di tahun yang sama, Ciputra Artpreneur Center mempersembahkan Pameran "Beyond Photography". Pameran ini dilaksanakan dalam rangka perayaan ulang tahun Ciputra Group yang ke 30. Insprirasi pameran tersebut lahir dari sebuah diskusi mendalam Bersama dengan Jim Supangkat dan Asmudjo Jono Irianto, selaku kurator pameran ini, untuk membuat pameran foto yang turut melibatkan lebih dari 70 seniman dan fotografer dari berbagai multidisiplin, seperti jurnalistik, komersial, serta seni rupa. Pameran Beyond Photography diselenggarakan dari 23 Oktober hingga 6 November 2011, di Ciputra Marketing Gallery, Jakarta Selatan (Irianto, 2011: 4).

Dalam rangkaian kurasi pameran Beyond Photography, diselenggarakan diskusi yang mempertemukan para kurator dengan fotografer peserta pameran. Persolan yang mengemukan pada diskusi tersebut adalah pertanyaan mengenai apakah fotografi seni? Diskusi ini juga dihadiri oleh beberapa fotografer yang

dikenal akrab dengan pemikiran tentang fotografi di Indonesia, seperti: Marsio Juwono, Angki Purbandono, dan Indra Leonardi (Irianto, 2011: 7).

Jim (Irianto, 2011: 7) mengatakan bahwa dalam 30 tahun terakhir fotografi sudah memasuki perkembangan fotografi seni rupa kontemporer. Fotografi hadir sebagai primadona di berbagai biennale atau Triennale di dunia. Persentuhan fotografi dengan seni rupa kontemporer di Indonesia baru mulai mendapat perhatian dalam beberapa tahun terakhir. Hal itu ditunjukkan dengan tampilnya karya fotografi bersama dengan karya video dalam pameran-pameran besar di Indonesia. Jim juga menambahkan, pameran Beyond Photography dilaksanakan untuk memetakan perkembangan fotografi di Indonesia, khususnya fotografi seni.

Dalam diskusi antara kurator dengan beberapa fotografer ternama, munculnya pertanyaan seputar definisi mengenai fotografi pada tema pameran ini. Menurut Jim, munculnya pertanyaan tersebut masuk akal karena beragam pengertian seputar fotografi. Jim mengemukakan beberapa pemahaman fotografi yang ada di Indonesia, yaitu:

1. Pemahaman mengenai fotografi merupakan persoalan teknik untuk mendapatkan foto bagus.
2. Pemahaman yang dibentuk fotografi komersial.
3. Pemahaman seni fotografi yang steriotip yang sangat berpengaruh dan bertahan cukup lama di Indonesia, yaitu fotografi salon.

Berdasarkan pemahaman tersebut, Jim bersepakat dengan peserta pameran bahwa pameran Beyond Photography berupaya untuk menampilkan karya-karya foto yang melampaui ketiga pemahaman itu (Irianto, 2011: 7).

Pelaksanaan Pameran Beyond Photography bertujuan untuk mengeksplorasi serta menunjukkan berbagai kemungkinan dalam fotografi seni, baik dunia fotografi ataupun wacana seni rupa kontemporer. Adanya kesenjangan antara fotografer dengan praktik fotografi seni dalam konteks seni rupa kontemporer menjadi pengamatan khusus, dan pameran Beyond Photography dapat memperlihatkan pandangan serta praktik fotografi seni yang beragam dan menantang (Irianto, 2011: 27).

Gambar 6. 76. Karya foto Arief Pristianto yang ditampilkan dalam Beyond Photography 2011.
(Sumber: Irianto, 2011: 62).

Selain memperlihatkan keragaman praktik fotografi seni di Indonesia, pameran ini juga dimaksudkan untuk mencetuskan mengenai pemikiran terhadap fotografi seni. Bersama dengan aspek estetis, pengalaman yang berbeda bagi masyarakat juga diperlukan, baik itu kesadaran, pemikiran, dan sikap kritis terhadap hakikat dunia saat ini. Hal itu selaras dengan tujuan utama pameran seni rupa kontemporer di Indonesia. Dalam pameran ini, karya-karya dari beberapa fotografer, misalnya: Arief Pristianto, Budi N. D. Dharmawan, Evelyn Pritt, serta Indra Leonardi menunjukkan karakteristik fotografi seni kontemporer dan kecenderungannya dalam skala global (Irianto, 2011: 28).

Gambar 6. 77. Karya foto dari Budi N. D. Dharmawan yang ditampilkan dalam Beyond Photography 2011.
(Sumber: Irianto, 2011: 62).

Terlaksananya pameran Beyond Photograhpy menunjukkan bahwa keberadaan fotografi seni di Indonesia sudah semakin serius dibicarakan oleh fotografer dari berbagai kalangan. Hal ini dikarenakan fotografi seni sebelum masa itu masih menjadi pembicaraan dan diperdebatkan oleh kalangan fotografer-fotografer di Indonesia. Oleh karena itu, fotografi seni semakin berkembang pada masa-masa selanjutnya.

41). Jakarta Biennale XIV Maximum City: Survive or Escape 2011

Memasuki akhir 2011, Jakarta Biennale kembali menggelar pameran seni rupa dengan tajuk “Jakarta Biennale XIV 2011 Maximum City: Survive or Escape?”. Pameran Jakarta Biennale 2011 dilaksanakan dari 15 Desember 2011 hingga 15 Januari 2012. Pameran ini diselenggarakan di tiga tempat, yaitu Galeri Nasional Indonesia, Taman Ismail Marzuki, dan Bentara Budaya Jakarta. Pameran Jakarta Biennale 2011 dikuratori oleh Bambang Asrini Widjanarko, Ilham Khoiri dan Seno Joko Suyono (*jakartabiennale.id*, 2011).

Dalam pembahasan Jakarta Biennale 2009, tema besar dari pameran tersebut adalah gagasan bahwa situasi di Jakarta dapat diibaratkan sebagai sebuah "Arena", di mana ruang yang menjadi tempat pertarungan dan perebutan berbagai

kepentingan. Namun, pada pameran Jakarta Biennale 2011, pendekatan yang berbeda diambil oleh kurator. Jakarta digambarkan sebagai kota yang semakin padat dan terasa maksimum. Kepadatan Jakarta menyebabkan warganya cenderung merasa terjepit dan harus mengambil tindakan untuk melarikan diri atau bertahan menghadapi dinamika kota tersebut. Meskipun kedua kata tersebut memiliki arti yang berlawanan secara harfiah, namun dapat diartikan sama ketika dilihat secara kritis. Oleh karena itu, munculnya ambiguitas dari keadaan yang paradoks (Dewan Kesenian Jakarta, 2011: 3).

Dari situasi dan gejala tersebut, Para kurator berperan sebagai perantara dalam mencari cara-cara unik untuk mengekspresikan diri dan seni. Melalui pendekatan kuratorial, terlihat berbagai bentuk karya seni yang akan dipresentasikan kembali untuk masyarakat dari berbagai latar belakang. Kota menjadi sumber inspirasi yang menjanjikan ketidakdugaan dalam seni rupa, terutama seni kontemporer dengan estetika urban. Kegiatan seni rupa dan pernyataan di kota-kota besar seperti Jakarta menjadi salah satu karakteristik utama (Dewan Kesenian Jakarta, 2011: 3).

Gambar 6. 78. Karya foto Aiko Urfia yang berjudul “Start Over?”.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2011).

Tema besar “Maximum City: Survive or Escape?” mengajak para seniman untuk menanggapi problematika kota yang sudah sesak (Dewan Kesenian Jakarta, 2011: 6). Pameran Jakarta Biennale 2011 diikuti oleh 55 seniman dalam negeri, serta 17 seniman luar negeri. Dalam pameran ini, karya-karya yang ditampilkan menggunakan berbagai macam medium, termasuk fotografi. Adapun seniman yang menggunakan medium fotografi pada pameran berjumlah lima seniman, di antaranya: Aiko Urfia, Re Hartanto, Sihol Sitanggang, Angki Purbandono, dan Marintan Sirait (*jakartabiennale.id,* 2011).

Gambar 6. 79. (atas): Karya foto Re Hartanto yang berjudul “99 Wajah”.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2011).
Gambar 6. 80. (bawah): Karya foto Sihol Sitanggang yang berjudul “Merdeka atau Mati”.
(Sumber: Dewan Kesenian Jakarta, 2011).

42). Biennale Jogja XI 2011

Masih di akhir 2011, Yayasan Biennale Yogyakarta kembali membuat pameran Biennale Jogja XI 2011. *Biennale* ini berlangsung dari 25 November 2011 sampai 8 Januari 2012, di Taman Budaya Yogyakarta dan Jogja National Museum.

Pameran Biennale Jogja XI 2011 dikuratori oleh Alia Swastika dari Indonesia yang berkolaborasi dengan Suman Gopinath, sebagai ko-kurator yang berasal dari India (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011).

Pameran ini mengusung tema besar, yaitu "Shadows Line: Indonesia Meets India". Selain itu, Biennale Jogja 2011 juga memiliki fokus tema yang disebut "Religiusitas, Spiritualitas dan Kepercayaan". Fokus tema ini bertujuan untuk menunjukkan berbagai pendekatan dan sudut pandang dalam merespon ranah tersebut. Respon itu berupa interpretasi yang didasarkan pada pengalaman pribadi dan struktur politik di negara tempat seniman tersebut tinggal (*biennalejogja.org*, 2011).

Melalui tema ini, kedua kurator berupaya untuk memperlihatkan situasi terkini yang terjadi di kedua negara itu. Tujuan utamanya ialah untuk menggambarkan perbedaan sudut pemikiran terhadap praktik-praktik agama dan keyakinan, tidak hanya pada agama-agama besar yang mulai kehilangan daya tariknya, tetapi juga pada agama-agama kecil dan baru. Selain itu, Tujuan dari Biennale Jogja 2011 juga melibatkan upaya untuk mengembangkan pemikiran kritis dan analitis terhadap konflik sosial yang terkait dengan agama dan keyakinan, serta menampilkan berbagai praktik seni yang relevan (*biennalejogja.org,* 2011).

Dalam pelaksanaannya, Biennale Jogja 2011 tidak hanya melibatkan perupa individu ataupun kelompok, tetapi juga menjalin kerja sama dengan organisasi seni, baik di Indonesia maupun di negara mitra. Pada Biennale Jogja 2011, India dipilih sebagai negara mitra pertama. Pemilihan India sebagai mitra ini didasarkan pada sejarah keragaman budaya Indonesia yang dikaitkan denga India dan memberikan pengaruh yang cukup signifikan pada kebudayaan Indonesia, terutama di wilayah Sumatera, Jawa, dan Bali. Kesamaan dan perbedaan konteks keragaman budaya antara India dan Indonesia memberikan warna dan pengalam unik dalam karya-karya seni rupa yang ditampilkan dalam perhelatan ini (*biennalejogja.org,* 2011).

Pameran ini mengundang 40 seniman, yang terdiri dari 25 seniman Indonesia dan 15 seniman India. Para seniman tersebut memiliki latar belakang

disiplin ilmu yang beragam, mencakup bidang-bidang seperti sosial, ekonomi, ilmu pengetahuan dan tekonologi, serta kelompok minat tertentu (fotografi dan film). Seniman ini mengekspresikan karya-karya kontekstual dan merefleksikan situaasi sosial terkini yang melingkupi kehidupan mereka (*biennalejogja.org*, 2011). Dalam pameran ini, seniman yang menggunakan fotografi dalam membuat karyanya adalah Akiq AW, Paul Kadarisman, dan Wimo Ambala Bayang (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011).

Akiq dalam pameran Biennale Jogja 2011, menampilkan karya yang menggabungkan fotografi still life dengan video bergerak. Karya tersebut berjudul "A Person Who Once We Called The Other". Pada pameran ini, Angki mengajak audiens untuk melihat bagaimana fenomena perubahan dalam kehidupan manusia yang terus berlanjut, tetang identitas dan atribut yang berganti, serta tentang makan dibalik perubahan kehidupan manusia (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011: 49).

Gambar 6. 81. Karya Akiq AW yang ditampilkan dalam Biennale Jogja 2011.
(Sumber: Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011: 88).

Selanjutnya ada Paul kadarisman. Dalam pameran ini, paul menampilkan karya fotografi yang berjudul "Mohammad and Me". Dalam seri foto ini, paul membuat karya yang dimana ia berpose dengan rekan-rekannya yang memiliki nama 'Muhammad' dalam serangkaian potret. Nama Muhammad merupakan sebuah personifikasi dari Islam dan masyarkat muslim. Karya Paul mengacu

kepada eksplorasi visual terhadap pengalaman hidup dalam lingkungan Muslim (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011: 68-69).

Gambar 6. 82. Karya foto Paul kadarisman yang berjudul “Mohammad and Me”.
(Sumber: Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011: 135).

Kemudian ada Wimo Ambala Bayang yang membuat karya foto yang berjudul “Ka’bah”. Dalam proyeknya, Wimo mengambil gambar empat miniatur Ka'bah yang digunakan untuk manasik haji di beberapa lokasi. Setiap tempat yang dipilih memiliki ciri visual yang berbeda, sehingga dapat menunjukkan berbagai interpretasi visual tentang Ka'bah sebagai tempat suci dari berbagai sudut pandang. Karya ini menyajikan ketegangan mengenai ikon-ikon sakral dalam teks agama yang sesungguhnya adalah sesuatu yang dibikin oleh manusia sendiri (Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011: 86).

Gambar 6. 83. Karya foto Wimo Ambala Bayang yang berjudul “Ka’bah”.
(Sumber: Yayasan Biennale Yogyakarta, 2011: 173).

43). Manifesto 2012

Pada 2012, Galnas Kembali menyelenggarakan pameran besar seni rupa Indonesia Manifesto yang bertajuk “Orde dan Konflik”. Pameran ini dilaksanakan dari 26 April sampai 15 Mei 2012, di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta. Pameran ini dikuratori oleh Rizki A. Jaelani dan Ade Darmawan (Galeri Nasional Indonesia, 2012: 19).

Pameran ini memiliki ketertarikan untuk memahami perkembangan seni rupa dalam konteks perubahan sosial. Pemahaman terhadap kedua hal tersebut, yaitu seni rupa dan perubahan masyarakat, terletak dalam suatu sistem pembentukan makna yang hanya dapat dipahami melalui proses apresiasi terhadap perubahan nilai-nilai atas realitas. Selain itu, pameran ini juga berupaya untuk melihat perkembangan peran dan posisi gagasan seni rupa dan seniman dalam masyarakat (Galeri Nasional Indonesia, 2012: 16).

Gagasan kuratorial pameran Manifesto 2012 ini bertujuan untuk menempatkan perkembangan seni rupa era 1990-an sebagai titik awal dalam memahami perkembangan seni rupa Indonesia kontemporer di Indonesia. Pameran ini tidak bertujuan untuk mengklaim kelangsungan suatu generasi atau era seni rupa di Indonesia secara kronologis, melainkan ingin menunjukkan semacam pandangan reflektif berkaitan dengan situasi dan perubahan gagasan seni rupa dalam masyarakat di saat ini. Tema pameran “Orde dan Konflik”

diusulkan untuk melihat dan memahami situasi masyarakat saat ini secara spesifik, yang terus-menerus berada dalam negosiasi, serta strategi bertahan hidup dalam konteks beragam orde dan konflik dalam masyarakat (Galeri Nasional Indonesia, 2012: 16).

Pameran Manifesto 2012 mungkin juga mengandung gagasan pernyataan sikap, seperti suatu manifesto. Dalam pengertian ini, disebut sebagai "manifes yang belum lagi dinyatakan," karena manifesto tersebut akan muncul dalam kelangsungan proses apresiasi karya seni. Oleh karenanya, manifesto yang tidak hanya merupakan bagian dari pemikiran para seniman dan karyanya, tetapi juga bagian menjadi bagian dari kesadaran dan apresiasi publik (Galeri Nasional Indonesia, 2012: 17).

Berbeda dengan pendekatan kuratorial pameran yang umumnya dilakukan, pameran ini justru lebih tertarik untuk menampilkan karya-karya yang pernah ada sebelumnya. Karya tersebut diartikulasi dan dipresentasikan dengan cara yang berbeda dan baru. Pameran Manifesto 2012 bertujuan untuk menghadirkan karya-karya sejarah dari seniman masa lalu hingga perkembangan gagasan-gagasan dalam karya seni kontemporer saat ini. Pameran ini menampilkan karya-karya bersejarah yang telah menjadi bagian dari koleksi negara, serta karya-karya yang lebih baru yang dihasilkan oleh generasi seniman yang lebih muda (Galeri Nasional Indonesia, 2012: 17-18).

Pameran ini mengambil pembelajaran tentang konsep orde dan konflik melalui gagasan dan ekspresi karya seni rupa. Ekspresi seni yang dimaksud, tentunya bukanlah ekspresi yang hendak menimbulkan konflik atau manifestasi seni rupa yang mencerminkan konflik secara negatif. Gagasan dan karya para seniman yang terlibat dalam Manifesto 2012 inti masalah yang dianggap dapat menunjukkan tanda-tanda dialog kreatif antara seni dengan kondisi sosial yang terjadi. Karya-karya ini merupakan ekspresi yang bersifat produktif namun juga menciptakan ketegangan dalam pemahaman para seniman terkait dengan situasi sosial dan masyarakat yang ada. Ketegangan gagasan tersebut dianggap memiliki kaitan dengan isu-orde (aturan) dan konflik (Galeri Nasional Indonesia, 2012: 18).

Gambar 6. 84. Karya foto Arya Panjalu & Sarah Nuytemans yang ditampilkan dalam Manifesto 2012.
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2012: 80).

Dalam pameran Manifesto 2012, seniman menggunakan berbagai macam media dalam membuat karyanya. Adapun seniman yang menggunakan medium fotografi sebanyak empat seniman, di antaranya: Muhammad Akbar, Angki Purbandono, Arya Panjalu & Sarah Nuytemans, dan Wimo Ambala Bayang (Galeri Nasional Indonesia, 2012).

Gambar 6. 85. Karya foto Muhammad Akbar yang ditampilkan dalam Manifesto 2012.
(Sumber: Galeri Nasional Indonesia, 2012: 175).

44). Art Jog 2012

Pada pertengahan 2012, pameran seni rupa Art Jog kembali diadakan untuk memperkaya dunia seni rupa Indonesia dan Asia. Setelah konsisten diadakan selama empat tahun berturut-turut sejak tahun 2008, Art Jog mulai diterima oleh publik sebagai sebuah *Art Fair* yang melibatkan langsung para perupa dalam menciptakan karta seni rupa berkualitas dengan beragam medium, seperti lukisan, grafis, fotografi, video, instalasi, dan multimedia (Witjaksono, 2012: 6).

Pameran Art Jog 2012 dilaksanakan dari 14-28 Juli 2012, di Taman Budaya Yogyakarta, dan dikuratori oleh Bambang 'Toko' Witjaksono. Art Jog 2012 mengusung tema "Looking East – A Gaze upon Indonesian Contemporary Art". Tema ini dipilih dengan maksud untuk melakukan eksplorasi kembali terhadap dunia Timur, mengingat pada masa lalu, negara-negara Barat berlomba-lomba mencari kekayaan dan sumber daya alam di Kawasan Timur, termasuk Indonesia (Witjaksono, 2012: 6).

Pemilihan tema khusus pada Art Jog 2012 memili latar belakang yang jelas. Tema tersebut diharapkan menjadi sebuah rujukan dalam merangkai dan mengembangkan karya para perupa yang berpartisipasi dalam pameran. Tema kuratorial "Looking East", dipilih berdasarakan intisari dari hasil Focus Group Discussion pada Art Jog 2011. Saat itu, Lorenzo Rudolf (Direktur Art Stage Singapore, Mantan direktur Art Basel, Swiss) berpendapat:

"Di mata saya, seni Indonesia kuat, pertama karena ia bekerja seperti layaknya sebuah scene. Ia tidak hanya diisi dengan seniman. Dan menurut saya tidak ada scene seni di Asia yang cukup kuat, dalam konteks kuantitas dikarenakan akumulasi karya dari banyak seniman. Saya bisa membandingkan Anda (Indonesia) dengan China dan India. Namun India jauh lebih terfragmentasi".

Pandangan Lorenzo merepresentasikan perspektif bangsa Barat terhadap seni rupa di dunia Timur, termasuk Indonesia. Meskipun begitu, seni rupa Timur tetap menarik bagi bangsa Barat. Seperti halnya pada masa lalu, mereka berusaha menjelajahi wilayah Timur untuk mendapatkan kekayaan alam, seperti rempah-rempah (Witjaksono, 2012: 6-7).

Pada pameran ini, terdapat tiga karya menarik yang ditampilkan dalam Art Jog 2012. Karya tersebut merupakan hasil karya dari seniman yang diundang

secara khusus untuk membuat karya pesanan (*commissioned work*), yang berusaha untuk 'membaca' Timur dengan cara pandang orang Timur. Salah satu karya itu menggunakan medium fotografi, yaitu karya dariAngki Purbandono (Witjaksono, 2012: 11).

Dalam karyanya, Angki menampilkan sebuah instalasi neonbox dari karya scannography yang ia buat. Angki menggunakan medium fotografi untuk menciptakan taman hantu digital berukuran 20 x 12 m di dalam ruangan pameran. Ia mengolah ruangan tersebut menjadi gelap yang dikelilingi oleh neonbox dengan gambar tengkorak, yang secara acak dapat berkedip. Angki menciptakan kejutan melalui permainan cahaya dan kegelapan pada neonbox tersebut (Witjaksono, 2012: 11 & 37).

Citra tengkorak atau hantu, memang erat kaitannya dengan kebudayaan Timur. Tengkorak dianggap sebagai nenek moyang atau leluhur yang masih memiliki ketertarikan dengan manusia yang hidup saat ini. Meskipun secara visual, Angki menampilkan tengkorak dengan gaya yang lebih pop, namun esensinya sebagai bagaimana masyarakat di dunia timur memahami tengkorak atau hantu, dengan pola pikir yang khas timur, bukan dalam gaya barat yang sering terlihat dalam film horor Hollywood, yang berhasil ditampilkan oleh Angki (Witjaksono, 2012: 12).

Karya yang ditampilkan Angki dengan menggunakan medium fotografi dalam Art Jog 2012 menjadi karya yang paling menarik di antara karya-karya lainnya. Karya Angki merupakan suatu pencapaian luar biasa bagi para seniman yang berkarya dengan menggunakan medium fotografi. Oleh karena itu, fotografi mendapatkan tempat khusus dalam pameran seni rupa yang prestisius.

Gambar 6. 86. Beberapa karya Angki yang ditampilkan dalam Art Jog 2012.
(Sumber: Witjaksono, 2012: 39).

Selain Angki, dalam pameran Art Jog 2012 seniman yang menggunakan medium fotografi berjumlah 11 orang. Beberapa seniman yang sebelumnya turut serta dalam pameran-pameran seni rupa, seperti Agan Harahap dan Paul Kadarisman juga kembali diundang pada pameran Art Jog 2012 (Witjaksono, 2012).

Gambar 6. 87. Karya foto Agan Harahap yang ditampilkan dalam Art Jog 2012. (Witjaksono, 2012: 57).

45). Pameran 3 Point Award: Landscape

Pada akhir 2012, Ruang Mes 56 kembali menggelar pameran yang berjudul "3 Point Award: Landscape". Pameran tersebut diselenggarakan di Ruang MES 56, pada 18 November hingga 8 Desember 2012, dan dibuka sehari sebelumnya. Pameran ini turut menampilkan tiga seniman dan fotografer dari Jakarta dan Bali, yaitu Bey Shouqi Hamidy, Dwi Asrul Fajar, dan Syafi'udin "Vific" (Arsip Ruang MES 56, 2012).

3 Point Award adalah sebuah penghargaan berkala yang diberikan kepada tiga individu muda yang telah menunjukkan konsistensi dan dedikasi dalam bidang fotografi kontemporer. Tujuan dari 3 Point Award adalah untuk memperkenalkan dan mempromosikan konsep kreativitas fotografi kontemporer sebagai sumber inspirasi bagi generasi muda lainnya yang berkecimpung dalam seni fotografi. Ketiga penerima penghargaan ini nantinya akan menjadi kurator dan juri untuk memilih para penerima 3 Point Award berikutnya (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Pameran 3 Point Award mempresentasikan kedudukan fotografi lanskap yang bukan merujuk kepada foto-foto pemandangan layaknya lukisan *Mooi Indie* yang dipraktikkan oleh fotografer salon. Pameran ini menampilkan representasi fotografer dalam menghadirkan gaya dan pendekatan untuk menginterpretasi

gagasan bentuk-bentuk lanskap, baik alami maupun buatan, sebagai pengalaman visual dan persepsi tentang lingkungan sekitar. Tujuan dari pameran ini adalah untuk menggali pemahaman lebih dalam dan memasukkan unsur-unsur lain yang menjadi bagian dari lanskap. Melalui berbagai intervensi dan tafsiran fotografi lanskap yang luas, pameran ini mengeksplorasi beragam cara dalam melihat dan memahami lanskap dalam konteks fotografi seni. Fotografer mencoba mendefinisikan ulang mengenai fotografi lanskap dengan memotret kota, respon atas lingkungan sekitar, serta rekonstruksi digital, di luar potret pemandangan indah (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Ketiga peserta pameran ini menghadirkan pandangan mereka tentang lanskap yang tak hanya mencerminkan bentangan alam atau tanah semata, melainkan juga mengungkapkan gagasan-gagasan dan investigasi personal tentang kehidupan dan pengalaman. Dalam tahap awal prosesnya, presentasi dan diskusi digunakan sebagai sarana untuk memahami motivasi yang mendorong mereka dalam menciptakan karya-karya tersebut. Oleh karena itu, pameran 3 Point Award mendorong audiens untuk secara kritis merefleksikan lanskap alami yang tak sekadar tentang keindahan, tetapi juga tentang realitas lingkungan sebenarnya. (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Dalam pameran ini, karya Vifick berjudul “Bali Not For Sale”, yang menangkap bentangan alam “selera bule” di bali dengan potret alam tempat makhluk hidup. Vifick mengkritisi alih fungsi lahan hijau menjadi lahan komersil, serta mempertanyakan masyarakat pribumi yang tidak lagi memiliki lahannya. Ia juga mengkritisi proyek pariwisata di Bali yang merusak alam dengan embel-embel surga dunia lewat pengembangan real estate dan perusahaan investasi properti (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Gambar 6. 88. Karya foto Vifick yang berjudul “Bali Not For Sale”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2012).

Vifick menyajikan elemen-elemen yang mewakili oleh rumah burung khas Bali yang sering dijadikan sebagai vila atau rumah penginapan dalam proyek-proyek tempat tinggal. Rumah burung tersebut dijadikan simbol properti komersial yang membantu memahami gagasan tentang lanskap sebagai tempat akomodasi dan isu komodifikasi pariwisata. Vifick menyusun rumah-rumah burung tersebut di berbagai lokasi lanskap, seperti Danau Tamblingan, tebing di Pantai Pendawa, dan Pantai Geger di Nusa Dua (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Secara mendasar, lanskap merupakan entitas alami, sementara manusia berperan sebagai pelaku perusakan alam. Metafora juga diterapkan dalam konteks ini dengan cara yang sederhana, dimana Vifick menghadirkan pemandangan yang menarik secara visual dengan komposisi dan palet warna yang mencolok, dan merancang rumah burung dengan penuh perhatian. Meskipun demikian, di balik keindahan itu, muncul kekhawatiran mengenai keseimbangan ekosistem. Dalam sebuah studi reflektif, diteliti perubahan lanskap Bali yang mengalami dampak dari pembangunan pariwisata dan kepentingan lainnya (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Dalam pameran ini, Bey menampilkan serangkaian tumbuhan yang ditempatkan di sudut-sudut tembok dan merasa terhimpit oleh ruang di sekitarnya. Seri tumbuhan ini digunakan Bey sebagai media untuk mengangkat isu mengenai persaingan antara alam dan budaya dalam perebutan ruang. Dengan mencari lokasi-lokasi di mana tumbuhan dan peradaban kota saling bersaing untuk mendapatkan habitatnya masing-masing, Bey menggambarkan bagaimana

kerusakan lingkungan perkotaan menciptakan ruang baru yang tampak menolak keberadaan tumbuhan dalam lanskap hijau. Bey juga mengeksplorasi fungsi konstruksi sebagai ekspresi dari ambisi manusia dalam membangun kota-kota modern, dengan menggabungkan tumbuhan-tumbuhan yang hidup secara alami di dalam konteks kota yang maju secara teknologi (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Gambar 6. 89. Karya foto Bey yang ditampilkan dalam pameran “3 Point Award: Landscape”.
(Sumber: Arsip Ruang MES 56, 2012).

Tidak dapat disangkal bahwa eksploitasi manusia terhadap alam memberikan kontribusi yang signifikan perkembangan kebudayaan. Perkembangan kebudayaan berkaitan erat dengan evolusi hubungan antara manusia dan lingkungan alam. Dalam proses kolonisasi manusia, terjadi perubahan dalam lanskap yang mengakibatkan interaksi timbal balik antara manusia dan lingkungan tempat tinggal mereka. Kebudayaan, sebagai sesuatu yang dinamis dan terus berkembang, merupakan cerminan dari pencapaian intelektual manusia. Hal ini berbeda dengan alam, yang terdiri dari unsur-unsur bumi seperti tumbuhan, hewan, pemandangan alam, dan fitur alam lainnya, yang dianggap sebagai entitas yang tidak memiliki peran aktif atau kecenderungan seperti manusia dan karya-karyanya (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Seri karya yang dihasilkan oleh Bey muncul dari keinginannya untuk menginterpretasikan fenomena alam dan budaya dalam lanskap yang telah

dibentuk oleh manusia. Fenomena ini melibatkan potongan-potongan lanskap alami, khususnya tumbuhan yang masih ada dan tetap menjadi bagian yang tak terhindarkan karena sifat alaminya. Melalui karyanya, Bey mencerminkan kehadiran lanskap alami yang berusaha bertahan di tengah-tengah produk buatan manusia (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Asrul dalam pameran ini membuat karya seri yang berjudul "Flight of The Red Plastic". Seri ini mempertanyakan tentang permasalahan konsumerisme dan menyoroti makna yang terkandung dalam "keberadaan di dunia" yang sebenarnya ada di bawah kaki manusia. Asrul menggunakan bahan yang umum dan familiar seperti kantong plastik bekas belanja, yang kemudian ia susun sehingga terlihat seolah-olah mereka sedang terbang. Plastik-plastik berwarna merah tersebut disusun dalam pose-pose abstrak, sehingga penonton hampir tidak bisa memastikan apakah itu diatur secara sengaja atau memang secara alami mengambang di udara (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Asrul yang tinggal dan bekerja di kota metropolitan, menginisiasi sebuah intervensi atas lanskap perkotaan. Ia menciptakan suatu pose komposisi acak dan menghadirkan pertanyaan visual mengenai arahannya. Cara tersebut membedakan antara pose sebagai unsur pelengkap material dan ruang sebagai unsur yang dilengkapi, dalam konteks lanskap perkotaan yang khas dengan latar belakang gedung-gedung (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Secara konvensional, dapat diasumsikan bahwa bahan material yang identik dengan aktivitas belanja. Banyak lahan yang diubah menjadi pusat perbelanjaan yang memproduksi banyak sampah plastik sebagai bentuk perilaku konsumtif yang meluas, yang mana memberikan dampak pada lingkungan. Intervensi plastik ini memperjelas cara pandang dimana manusia menghabiskan sifat konsumtif di bumi. Oleh sebab itu, lanskap Asrul diartikan sebagai bumi yang murni, sedangkan intervensi plastik dari belanjaan dianggap sebagai elemen vital yang mengganggu. Asrul menempatkan dirinya di atas tanah perkotaan tanpa memandang status sosial seseorang, ini adalah pendekatan untuk memahami bagaimana hubungan manusia dengan alamnya (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Gambar 6. 90. Karya foto Asrul yang berjudul “Flight of The Red Plastic”.
Sumber: (Arsip Ruang MES 56, 2012).

Fotografi lanskap melampaui sekadar keinginan sederhana untuk mengabadikan keindahan visual semata, melainkan juga menjadi cerminan dari isu-isu manusia yang terkait dengan industri, konsumerisme, dan masalah lingkungan. Ketiga peserta pameran memiliki perspektif yang mendasar tentang keadaan lingkungan terdekat mereka. Semua pandangan tersebut dipengaruhi oleh apa yang mereka amati dan rasakan (Arsip Ruang MES 56, 2012). Oleh karena itu, karya-karya yang ditampilkan di Ruang MES 56 muncul dalam berbagai penyampaian gagasan serta kritik, baik isu sosial, budaya, politik, kehidupan, serta isu-isu lainnya.

Pada periode 2000 hingga 2012, Fotografi seni di Indonesia berkembang secara masif. Peran instansi seni, ruang galeri, serta sekolah tinggi seni memiliki pengaruh yang begitu signifikan dalam perkembangan fotografi seni di Indonesia. Hal itu dibuktikan dengan rangkaian pameran melibatkan fotografi sebagai medium yang digunakan seniman dan fotografer dalam membuat karyanya. Seniman-seniman tersebut juga menggunakan fotografi sebagai media ungkapan dan ekspresi mereka untuk merespon isu-isu yang terjadi, baik isu sosial, budaya, personal, dan beberapa isu lainnya. Oleh karena itu, Periode ini menjadi momentum penting dalam memperkuat penerimaan fotografi, serta mendapatkan tempat yang khusus dalam dunia seni rupa Indonesia.

BAB VII
SIMPULAN

Perkembangan fotografi seni di Indonesia tidak dapat dipisahkan dari awal kemunculan fotografi di Hindia Belanda. Pada ke -19 fotografi dalam fungsinya digunakan sebagai media rekam untuk keperluan penelitan saat ekspedisi ke wilayah Hindia Belanda. Penggunaan fotogafi kemudian mulai bergeser dari yang semula bertujuan untuk penelitian menjadi ke arah komersial. Hal itu ditandai dengan kemunculan jasa fotografi keliling serta adanya studio foto yang dimiliki oleh orang Eropa dan Tionghoa di Hindia Belanda.

Pada akhir abad ke-19 juga, munculnya fotografer pertama dari kalangan pribumi, yaitu Kassian Cephas, yang kemudian karirnya dilanjutkan oleh anaknya, Sem Cephas. Keduanya pernah menjadi fotografer Kesultan Yogyakarta. Memasuki abad ke-20, munculnya klub-klub fotografi amatir di Indonesia, salah satunya adalah PAF. Kehadiran klub fotografi amatir tersebut lambat laun mendominasi dalam wacana praktik fotografi di Indonesia. Fotografi juga menjadi suatu kebutuhan jurnalistik dalam membangun identitas banga pada masa awal kemerdekaan ataupun setelah kemerdekaan Indonesia. Selain itu, fotografi mulai masuk ke ranah seni rupa di Indonesia.

Awal perkembangan fotografi seni di Indonesia juga dipengaruhi oleh adanya gagasan terhadap fotografi seni yang disampaikan oleh seniman era 1950-an hingga 1990-an, yaitu J.M. Arsath Ro'is dan Kusnadi. Arsath menyampaikan bahwa suatu hal yang tepenting dalam membuat karya fotografi seni adalah jiwa dari pemotretnya. Ia juga mengemukakan orang yang bekerja dibalik kamera sama dengan orang yang bekerja sebagai seniman. Foto-foto yang dihasilkan oleh Arsath pada saat itu masih menggunakan warna hitam putih.

Gagasan yang disampaikan oleh oleh Arsath kemudian dikembangkan kembali oleh Kusnadi. Dalam gagasannya, Kusnadi mengemukakan bahwa fotografi seni merupakan penafsiran dari pandangan yang mendalam dan cermat dari seorang pemotret sebagai seniman. Fotografi bukan hanya sebagai salinan

dari kenyataan ataupun peristiwa, sehingga tidak dapat diprediksi. Foto yang dihasilkan oleh Kusnadi pada saat sudah berkembang menjadi fotografi berwarna. Gagasan pemikiran dari kedua seniman tersebut mengenai definisi fotografi seni merupakan gerbang awal untuk masuknya fotografi ke dalam seni rupa yang menjadi sebuah kebudayaan baru dalam dunia fotografi.

Perkembangan fotografi seni di Indonesia dalam periode 1970-an hingga 1980-an dipengaruhi oleh adanya tendensi dalam praktik seni rupa yang dilakukan oleh seniman GSRB. Mereka melakukan pemberontakan untuk melepaskan diri dari Batasan-batasan *high art* milik seni rupa modern, yaitu: lukisan, patung, dan grafis. Praktik yang dilakukan oleh orang-orang GSRB dalam seni rupa Indonesia bersifat eksperimental dan menggunakan medium di luar Batasan *high art*, seperti instalasi, video, fotografi, dan seni pertunjukan. Rangkaian pameran yang dilaksanakan oleh GSRB diselenggarakan sebanyak tiga kali, yakni 1975, 1977, dan 1979. Memasuki 1987, GRSB kembali membuat pameran proyek Bersama yang Bernama Pasaraya Dunia Fantasi 1987. Pada masa inilah fotografi mulai dilibatkan pada pameran seni rupa.

Tendensi dari adanya GSRB terhadap fotografi, tidak hanya berlaku di satu komunitas, perkembangan fotografi seni pada periode 1980-an dipengaruhi oleh kehadiran FFB di Bandung. FFB merupakan sebuah gerakan dengan minat dan latar belakang yang beragam, yang tertarik pada penggunaan medium fotografi dengan pendekatan di luar kerangka estetika fotografi salon yang ditawarkan PAF. FFB pada masa itu merupakan antitesis dari dominasi wacana seni foto atau foto salon. Dalam proyeknya, FFB melaksanakan pameran fotografi sebanyak dua kali, yakni pada 1986 dan 1988. Meskipun FFB tidak menyatakan secara gamblang bahwa pergerakan mereka ke ranah fotografi seni, namun kegiatan mereka memiliki tendensi ke arah eksperimen seni rupa. Kehadiran GSRB dan FFB memberikan ruang bagi fotografi untuk masuk dalam lingkup seni rupa Indonesia, disaat paradigma terkait fotografi seni adalah fotografi salon berubah menjadi lebih eksperimental dan ekspresionisme.

Pada periode 1990-an, wacana fotografi seni semakin berkembang dan semakin diterima di lingkup seni rupa. Adapun salah satu faktor perkembangan

fotografi seni di Indonesia adalah munculnya Pendidikan fotografi di beberapa kampus di Indonesia, seperti IKJ, ISI, dan Unpas, yang menyediakan jurusan fotografi. ISI membuat mata kuliah wajib, yaitu fotografi ekspresi atau seni. Adanya jurusan fotografi maupun mata kuliah fotografi ekspresi melahirkan Ruang MES 56, organisasi yang merupakan kumpulan kolektif seniman yang bergerak dibidang fotografi seni. Ruang MES 56 aktif membuat proyek seni dan mengadakan pameran fotografi seni. Selain itu, kehadiran instansi dan galeri seni, serta ruang alternatif juga memberikan pengaruh terhadap perkembangan fotografi seni di Indonesia dengan diadakannya pameran seni rupa, seperti penyelenggaraan Jakarta Biennale IX. Oleh karena itu, pada dekade 1990-an merupakan era perintis terhadap masuknya fotografi di dunia seni rupa Indonesia. Hal ini kemudian menjadikan fotografi seni semakin berkembang pada periode 2000-an sampai 2012.

Pada periode 2000-an sampai 2012, perkembangan fotografi seni di Indonesia semakin masif. Hal itu dibuktikan dengan terselenggaranya 43 pameran, baik itu pameran seni rupa maupun fotografi di Jakarta, Yogyakarta, dan Bandung. Pameran-pameran tersebut melibatkan fotografi sebagai medium yang digunakan seniman dalam berkarya. Seniman-seniman tersebut juga menggunakan fotografi sebagai media ungkapan dan ekspresi mereka untuk merespon isu-isu yang terjadi, baik isu sosial, budaya, personal, dan beberapa isu lainnya. Periode ini menjadi momentum penting dalam memperkuat penerimaan fotografi, serta mendapatkan tempat yang khusus dalam dunia seni rupa Indonesia.

Fotografi seni di Indonesia dalam kurun waktu 1951 sampai 2012 terus mengalami perkembangan dan tiap periodenya memiliki fenomena ciri khasnya masing-masing. Fenomena tersebut menciptakan kebudayaan baru dalam praktik fotografi di Indonesia.

REFERENSI

Arsip:

Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta. (2003). Biennale Yogyakarta VII: Countrybution. Yogyakarta: Antena Projects dan Taman Budaya Yogyakarta.

Arsip Ruang MES 56. Ada Keindahan Dalam Horor. (2002). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. Animal's World of Kasan. (2002). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. DEDI DORES. (2002). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. Façade. (2003). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. For Me and You. (2003). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. Lalu Kini Nanti. (2004). Jakarta: Goethe-Institut Jakarta.

Arsip Ruang MES 56. Langkah. (1997). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. New Folder. (2011). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. Nowhere Man Nowhere Land. (2006). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. 3 Point Award. (2012). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. Revolusi #9. (1999). Jakarta: Galeri Fotografi Jurnalistik Antara.

Arsip Ruang MES 56. Tourist Trophy. (2007). Yogyakarta: Ruang MES 56.

Arsip Ruang MES 56. Tourist Trophy Angkat Detail-Detail Keseharian. (2007). Yogyakarta: Trulyjogja.com.

Ciputra Artpreneurship. (2011). Jakarta Contemporary Art 2011: 1001 Doors Reinterpreting Traditions. Jakarta: Ciputra Artpreneurship.

CP Foundation. (2003). CP Open Biennale 2003: Interpellation. Jakarta: CP Foundation.

Deddy Kusuma, E. S. (2010). Art Jog 2010 Indonesian Art Now: The Strategies of Being. Yogyakarta: Jogja Art Fair.

Dewan Kesenian Jakarta. (2006). Biennale Jakarta 2006 : BEYOND the limits and its challenges. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

Dewan Kesenian Jakarta. (2009). Jakarta Biennale XIII 2009: ARENA. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

Dewan Kesenian Jakarta. (2011). Jakarta Biennale #14.2011 Maximum City: Survive or Escape? Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

Galeri Nasional Indonesia. (2007). Jakarta International Photo Summit 2007: City of Hope. Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.

Galeri Nasional Indonesia. (2008). Pameran Besar Seni Rupa Indonesia 2008 "Manifesto". Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.

Galeri Nasional Indonesia. (2010). The Jakarta International Photo Summit 2010: City of Interaction. Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.

Galeri Nasional Indonesia. (2012). Manifesto #3. 2012 [Orde & Konflik]. Jakarta: Galeri Nasional Indonesia.

Harian Kompas dan Dewan Kesenian Jakarta. (1987). SENI RUPA BARU PROYEK 1: PASARAYA Dunia Fantasi. Jakarta: Percetakan Gramedia.

Hermes, J. W. (2005). Domestic Circle New Dutch Photography. Jakarta: Erasmus Huis.

Hujatnikajennong, A. (2006). Bandung New Emergence. Bandung: Selasar Sunaryo Art Space.

Irianto, J. S. (2011). Beyond Photography 2011. Jakarta: Ciputra Artpreneur Center.

Japan Foundation. (2008). Counter-Photography Japan's Artists Today. Bandung: Selasar Sunaryo Art Space.

Jim Supangkat, A. J. (2005). CP Biennale 2005: Urban/Culture. Jakarta: CP Foundation.

Mohamad, G., & Bujono, B. (1994). Bienniale Seni Rupa Jakarta IX. Jakarta: Jayakarta Agung Offset.

PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung. (1986). Pameran Foto Forum Alternatif. Bandung: Forum Fotografi Bandung.

PPKIP Bandung dan Forum Fotografi Bandung. (1988). Pameran Foto Forum Ekspresi. Bandung: Forum Fotografi Bandung.

Siregar, A. T. (2011). Art Jog 11. Yogyakarta: Jogja Art Fair.

Witjaksono, B. '. (2012). Art Jog 2012: Looking East A Gaze Upon Indonesian Contemporary Art. Yogyakarta: Jogja Art Fair.

Yayasan Biennale Yogyakarta. (2005). Biennale Jogja VIII 2005: Di Sini & Kini. Yogyakarta: Yayasan Biennale Yogyakarta.

Yayasan Biennale Yogyakarta. (2008). Biennale Jogja IX 2007: Neo-Nation. Yogyakarta: Yayasan Biennale Yogyakarta.

Yayasan Biennale Yogyakarta. (2011). Biennale Jogja XI 2011 Catalogue. Yogyakarta: Yayasan Biennale Yogyakarta.

Buku:

Ajidarma, S. G. (2007). *Kisah Mata Fotografi antara Dua Subjek: Perbincangan tentang Ada.* Yogyakarta: Galangpress.

Herlina, N. (2020). *Metode Sejarah, Edisi Revisi*. Bandung: Yayasan Sejarawan Masyarakat Indonesia (YMSI) Cabang Jawa Barat.

Kartodirdjo, S. (1992). *Pendekatan ilmu sosial dalam metodologi sejarah.* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Kuntowijoyo. (2013). *Pengantar Ilmu Sejarah.* Yogyakarta: Bentang.

Kusnadi. (1994). *Fotografi Seni Kusnadi*. Jakarta: Dinas Kebudayaan DKI Jakarta.

Marah, R. (2008). *Soedjai Kartasasmita di Belantara Fotografi Indonesia.* Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta & LPP Yogyakarta.

Miklouho-Maklai, B. L. (1997). *Menguak luka masyarakat : beberapa aspek senirupa kontemporer Indonesia sejak 1966.* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Supangkat, J. (1979). *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia.* Jakarta: PT Gramedia.

Wubin, Z. (2016). *Photography in Southeast Asia: A Survey.* Singapore: University of Singapore.

Bagian Buku:

A.W., A. (2015). Tentang Fotografi, Media dan Para Pelakunya. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

EA, P. (2015). Mella, MES 56, Metamorfosa. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

Isabella, B. (2015). Cerita Sebuah Ruang dan Orang-orang yang Hidup di Dalamnya. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

Juliastuti, N. (2015). Setelah Tidak Ada Rumah. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

Kusnadi. (1960). Seni Fotografi. *Madjalah Kebudajaa*n, 55.

Ro'is, J. A. (1951). Seni Potret. Dalam *ZENITH.* Jakarta: Jajasan Dharma.

Soerjoatmodjo, Y. (2015). Tantangan Ruang: Fotografi di Indonesia, 1841-1999. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

Swastika, A. (2015). Fotografi dari Bawah: Satu Dekade Proyek-Proyek Kesenian MES 56. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

Tadjib, F. (2015). Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56. Dalam Y. Soerjoatmodjo, F. Tadjib, A. A.W., P. EA, A. Swastika, B. Isabella, & N. Juliastuti, *Cerita Sebuah Ruang Menghidupi Ekspektasi: Membaca Fotografi Kontemporer Indonesia Melalui Praktik Ruang MES 56.* Yogyakarta: Indo Art Now.

Artikel/Jurnal:

Intan, D. (2014). Fotografi di Hindia Belanda. *Jurnal Lembaran Sejarah*, Vol. 11, No. 2, 123.

Keesing, R. M. (1974). Teori-Teori Tentang Budaya. *ANTROPOLOGI*, 10.

Sunjayadi, A. (2008). Mengabadikan Estetika Fotografi Dalam Promosi Pariwisata Kolonial di Hindia Belanda. *Wacana,* Vol. 10, No. 2, 301-316.

Video:

Dhian, W. (Sutradara). (2015). Sejarah Fotografi Indonesia [Gambar Hidup].

Skripsi:

Syarifulloh, M. R. (2021). *Perhimpunan Amatir Foto (PAF) Bandung: Peran dan Kontribusinya dalam Bidang Fotografi Indonesia (1954-2000).* Bandung: Universitas Padjadjaran.

Surat Kabar:

Antara News, 19 September 2005. “Foto Telanjang Anjasmara Dinilai Sebagai Produk Tidak Santun”.

Berita Buana, 24 Juli 1975. “Pameran senirupa Baru Indonesia 1975”.

Berita Seni, 11 Februari 2008. “Fotografi adalah Karya Seni Seperti Halnya Lukisan”.

Buletin Bandung Advertiser, 26 Juli-10 Agustus 2005. “Photography Exhibition at Selasar Sunaryo Art Space”.

Berita Seni, 11 Februari 2008. “Fotografi Adalah Karya Seni Seperti Halnya Lukisan”.

Jawa Pos, 16 Desember 2005. “Mengikuti Press Tour ke Seluruh Venue Pameran Biennale Jogja VIII 2005 Kembalikan Semangat Heritage lewat Karya Seni”.

Kedaulatan Rakyat, 15 Mei 2002. “Pameran Foto di Ruang MES 56 Ada Keindahan dalam Horor”.

Kedaulatan Rakyat, 17 Mei 2002. “Puisi Foto di Balik Horor”.

Kedaulatan Rakyat, 8 September 2006. “Pameran Tunggal Seni Visual ‘Nowhere Man Nowhere Land’”.

Kompas, 25 Januari 1975. “Apakah Saudara Hendak Merobohkan Kebudayaan Nasional?”.

Kompas, 17 April 1975. “Mahasiswa “Desember Hitam” Tidak Tertolong Lagi”.

Kompas, 6 Agustus 1975. “Pameran “Seni Rupa Baru Indonesia 1975””.

Kompas, 19 Agustus 1975. “Pameran Seni Rupa di Bandung”.

Kompas, 9 September 1975. “Orang-orang versus Seni lawan “Seni””.

Kompas, 9 September 1975. “Nashar tentang Seniman “Seni Rupa Baru Indonesia 75””.

Kompas, 9 September 1975. “Seni Rupa Baru Indonesia 75”.

Kompas, 22 Februari 1977. “Pameran Grup Seni Rupa Baru 77”.

Kompas, 26 Februari 1977. “Pameran Seni-Rupa Baru 1977”.

Kompas, 1 Maret 1977. “Diskusi Senirupa Baru 1977: Penghakiman Final Adalah dalam Komunikasi”.

Kompas, 8 Maret 1977. “Pameran Senirupa Baru 1977: Tidak Lagi Maju Tak Gentar”.

Kompas, 22 Oktober 1979. “Gerakan Senirupa Baru Bubar”.

Kompas, 22 Oktober 1979. “Eceng Gondok Seni Rupa Baru”.

Kompas, 5 Juli 2002. “Realita Fotografi Satu Cermin Balik Dunia Fotografi Kita”.

Kompas, 30 Januari 2005. “Fotografi di Selasar Sunaryo”.

Kompas, 2 Oktober 2005. “Jim Supangkat: Kita Belum Mati”.

Kompas, 22 Mei 2008. “354 Seniman Tampilkan Karya di Manifesto”.

Kompas, 25 Mei 2008. “Pameran Ingar-bingar Mencari yang Kontemporer”.

Kompas, 25 Mei 2008. “Kuratorial Seni, Seni Rupa, “Art”?

Perspektif Baru, 10 November 2005. “Kebebasan Seni Tidak Pernah Tercapai”.

Pikiran Rakyat, 5 Februari 2005. “Pameran Foto”.

Pikiran Rakyat, 12 Februari 2005. “Displaced Spaces”.

Pikiran Rakyat, 19 Februari 2005. “Dari Pameran Foto “Displaced Place” di Selasar Sunaryo Artspcae”.

Pikiran Rakyat, 2 Juli 2005. “7 Fotografer 1 Pameran”.

Pikiran Rakyat, 9 Juli 2005. “Fotografer Belanda di Selasar”.

Pikiran Rakyat, 29 Juli 2010. “Ekspresi Media Pengganti Kenyataan”.

Radar Jogja, 10 Maret 2002. “Dari Dekat Pameran Foto Tanpa Busana Telanjang, Tak Perlu Dirahasiakan”.

Sinar Harapan, 26 Juli 1975. “Pameran 11 Seniman Muda”.

Sinar Harapan, 2 Agustus 1975. “Perspektip Baru Dalam Seni Rupa Indonesia?”.

Sinar Harapan, 23 Agustus 1975. “Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 1975”.

Tempo, 13 September 1975. “Laporan Dari “Seni Rupa Baru 1975””.

The Jakarta Post, 26 Januari 2008. “Counter-Photography: Somewhere Beyond the Sea”.

The Jakarta Post, 1 Agustus 2010. “Art as Intermediary Between Media and Reality”.

Tribun Jabar, 25 Juli 2010. “Seni Media di Era TI”.

Majalah:

Voila, April-Juni 2006. Bandung: CCF Bandung.

Voila, Januari-Februari 2010. Bandung: CCF Bandung.

Voila, Januari-Maret 2006. Bandung: CCF Bandung.

Voila, Januari-Maret 2007. Bandung: CCF Bandung.

Voila, Januari-Maret 2008. Bandung: CCF Bandung.

Voila, Juli-September 2005. Bandung: CCF Bandung.

Voila, Maret-April 2002. Bandung: CCF Bandung.

Foto:

Kinsbergen, I. v. (1864). Candi Puntadewa, n.w. zijde; trap naar ingang zichtbaar. no. 92 uit de "Antiquities of Java Series" van Van Kinsbergen. Candi Puntadewa, n.w. zijde; trap naar ingang zichtbaar. no. 92 uit de "Antiquities of Java Series" van Van Kinsbergen. Leiden.

Page, W. &. (1875). Javaanse prins. Jawa, Indonesië.

Schaefer, A. (1844-1845). Staand reliëf-beeld. Java.

Sumber Wawancara:

Edwin Dolly Roseno. 44 tahun. Praktisi fotografi seni, Pendiri Ruang MES 56. Rabu, 29 Juni 2022 di Ruang MES 56, Mangkuyudan, Yogyakarta.

Fendi Siregar. 74 Tahun. Praktisi fotografi seni, Ketua Jurusan Fotografi IKJ pertama, dan Pendiri Asosiasi Fotografer Indonesia. Minggu, 5 Juni 2022 di kediaman Fendi Siregar, Cinere, Depok, Jawa Barat.

Henrycus Napitsunargo. 49 tahun. Praktisi fotografi seni, Kurator seni. Senin, 21 Februari 2022 di Sudut Merah, Jalan Sumatera, Bandung.

Jim Supangkat. 75 tahun. Seniman, Kurator seni. 2015. Arsip video wawancara Raws Syndicate, bandung.

Ray Bachtiar Dradjat. 64 tahun. Praktisi fotografi seni, Pemilik Ray Bachtiar Studio. Selasa, 8 Maret 2022 di Sesepuh Kopi, Jalan Minangkabau, Jakarta Selatan.

Wimo Ambala Bayang. 47 tahun. Praktisi fotografi seni, Pendiri Ruang MES 56. Rabu, 29 Juni 2022 di Ruang MES 56, Mangkuyudan, Yogyakarta.

Sumber internet:

Archive IVAA-Online. (2007). “Biennale Jogja IX: Neo-Nation”. Diakses pada 9 Juli 2023 melalui http://archive.ivaa-online.org/events/detail/309

Biennale Jogja. (2011). “Pembukaan Biennale Jogja XI, 30 November 2011”. Diakses pada 10 Juli 2023 melalui https://www.biennalejogja.org/2011/

Jakarta Biennale. (2009). “Jakarta Biennale 2009 ARENA”. Diakses pada 7 Juli 2023 melalui https://jakartabiennale.id/2021/jakarta-biennale-2009/

Jakarta Biennale. (2011). “Jakarta Biennale 2011 Jakarta Maximum City: Survive or Escape”. Diakses pada 12 Juli 2023 melalui http://archive.ivaa-online.org/events/detail/309

PAF Bandung. (2022). “Foto Landscape”. Diakses pada 31 Juli 2023 melalui https://www.instagram.com/p/Ca364wkv2_w/?img_index=1

LAMPIRAN-LAMPIRAN

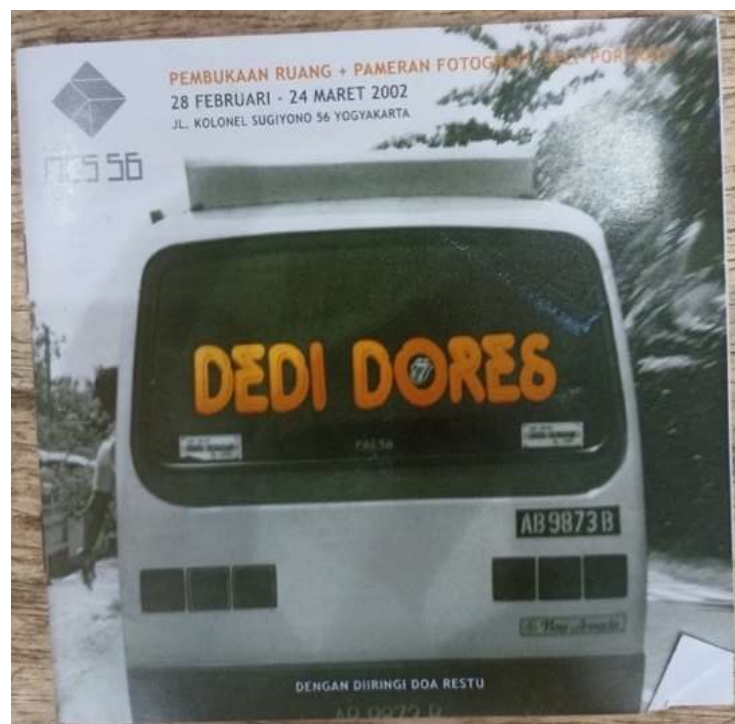
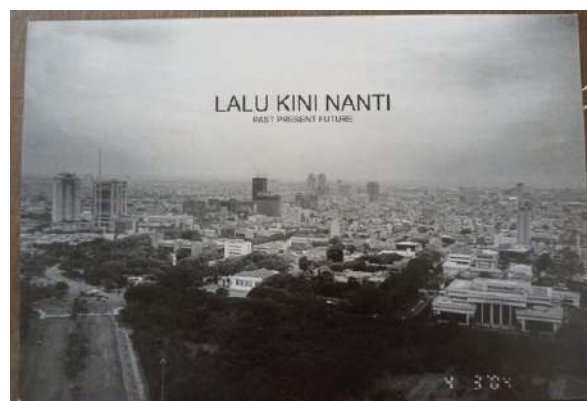
Lampiran 1. Sampul majalah Zenith (Sumber: Arsip Raws Syndicate).

Lampiran 2. Sampul Majalah Budaya (Sumber: Arsip Perpustakaan Nasional).

Lampiran 3. Katalog Pasaraya Dunia Fantasi 1987 (Sumber: Arsip IVAA).

Lampiran 4. Katalog pameran Forum Fotografi Bandung 1986 dan 1988
(Sumber: Arsip Raws Syndicate).

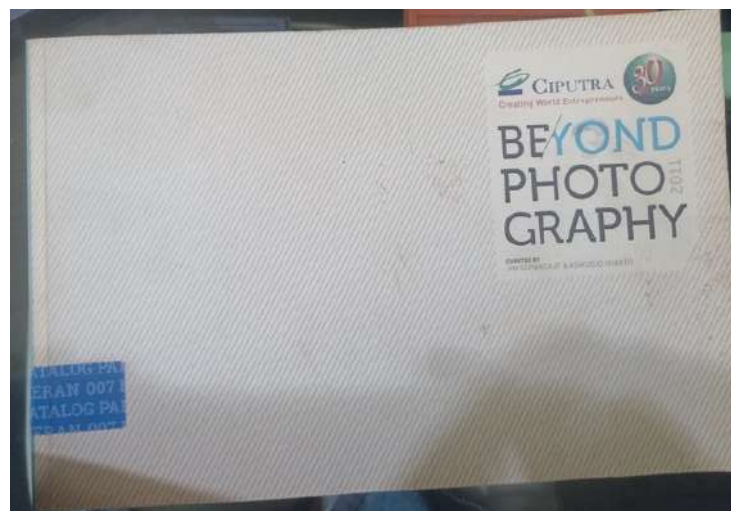
Lampiran 5. Sampul katalog Jakarta Biennale IX 1993 (Sumber: Arsip IVAA).

Lampiran 6. Katalog pameran Langkah 1997 dan Dedi Dores 2022 MES 56
(Sumber: Arsip Ruang MES 56).

Lampiran 7. Katalog dan brosur pameran yang pernah dilaksanakan di Ruang MES 56 (Sumber: Arsip Ruang MES 56).

Lampiran 8. Katalog pameran yang pernah dilaksanakan pada 2003-2012 di Jakarta (Sumber: Arsip IVAA, Perpustakaan mataWaktu, Galnas).

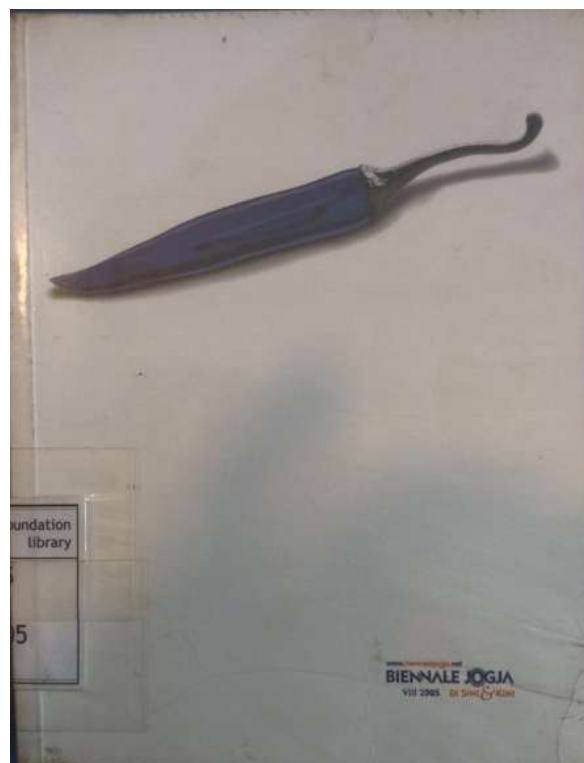
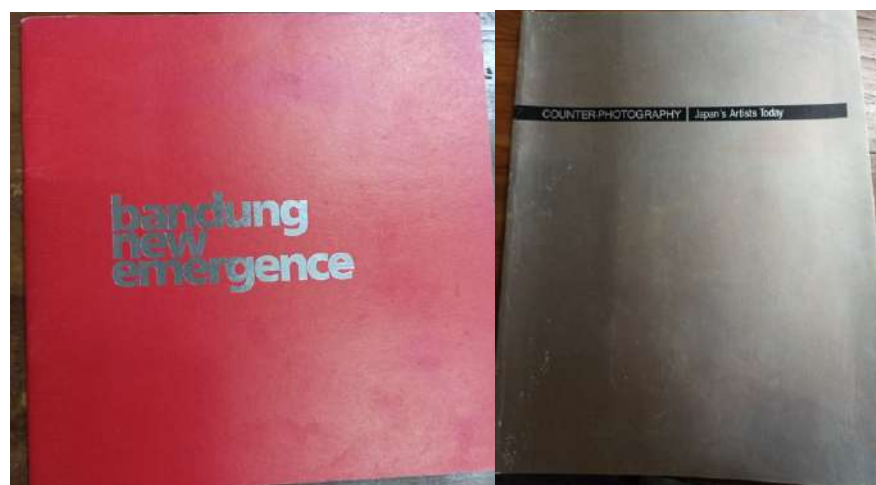
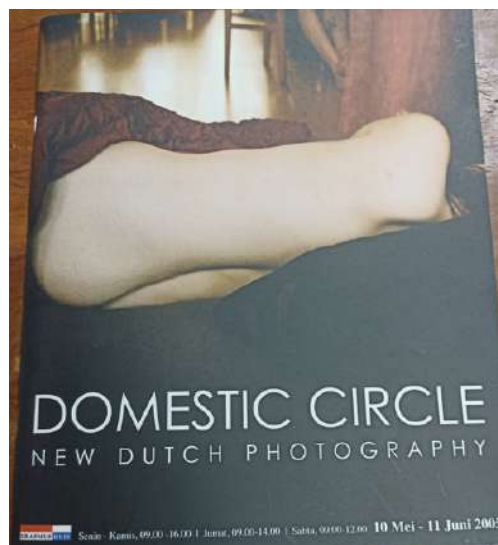
CIPUTRA
Creating World Entrepreneurs
BEYOND
PHOTO
GRAPHY
2011

cp open biennale
2003
interpellation
cp biennale 2005
urban/culture

Pameran Besar Seni Rupa Indonesia 2008
manifesto
manifesto
Pameran Besar Seni Rupa Indonesia 2008

PAMERAN BESAR SENI RUPA INDONESIA
MANIFESTO #3. 2012
[ORDE & KONFLIK]

Lampiran 9. Katalog pameran yang pernah dilaksanakan pada 2003-2012 di Yogyakarta (Sumber: Arsip IVAA).

BIENNALE JOGJA
ART 10
JOG
INDONESIAN ART NOW:
THE STRATEGIES OF BEING
Visual Art
Library

ART 11
JOG

Lampiran 10. Katalog pameran yang pernah dilaksanakan di Selasar Sunaryo Art Space (Sumber: Selasar Sunaryo Art Space).

Lampiran 11. Laporan Hasil Turnitin

PERKEMBANGAN FOTOGRAFI SENI DI INDONESIA (1951-2012)

ORIGINALITY REPORT

7%	7%	0%	2%
SIMILARITY INDEX	INTERNET SOURCES	PUBLICATIONS	STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

No.	Source	%
1	gerakgeraksenirupa.wordpress.com Internet Source	1%
2	mes56.com Internet Source	<1%
3	berikutyang.com Internet Source	<1%
4	biennalejogja.com Internet Source	<1%
5	www.artfairjogja.com Internet Source	<1%
6	Submitted to Padjadjaran University Student Paper	<1%
7	archive.ivaa-online.org Internet Source	<1%
8	kalam.salihara.org Internet Source	<1%
9	core.ac.uk Internet Source	<1%

RIWAYAT HIDUP

Nama : Muhammad Husein Yordan

Tempat/Tanggal Lahir: Jakarta / 8 Februari 1999

Jenis Kelamin : Laki-laki

Agama : Islam

Kebangsaan : Indonesia

Alamat : Jl. HI Abdul Latif no. 80 A lk. II, RT 07/RW 00, Kel. Rajabasa Nunyai, Rajabasa, Kota Bandar Lampung, Lampung, 35144

Email : muhammadhuseinyordan@gmail.com

No. Telp : 081717100827

PENDIDIKAN

TK Al-Ittihadiyah Jakarta : 2004-2005

SDIT RPI : 2005-2009

SDSN Guntur 03 Pagi : 2010-2011

Pondok Modern Darussalam Gontor : 2011-2017

Universitas Padjadjaran : 2018-2023

LEMBAR PENGESAHAN

PERKEMBANGAN FOTOGRAFI SENI DI INDONESIA (1951-2012)

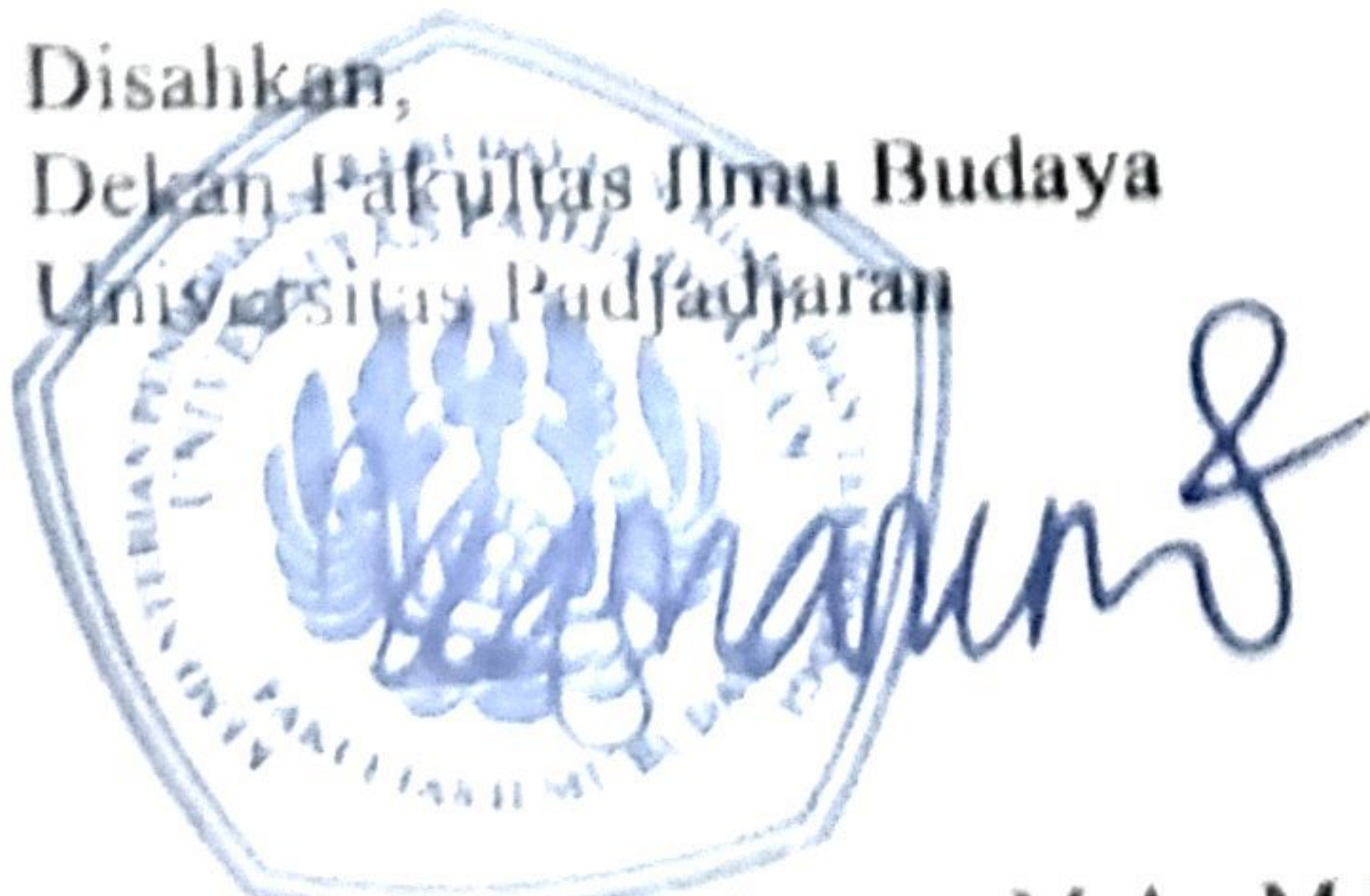
oleh

MUHAMMAD HUSEIN YORDAN
NPM 180310180049

SKRIPSI

Diajukan untuk memenuhi salah satu syarat ujian guna
memperoleh gelar Sarjana Humaniora
pada Program Studi Ilmu Sejarah
Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran

Telah disetujui oleh tim pembimbing pada tanggal seperti tertera di bawah ini
Jatinangor, Juli 2023

Pembimbing Utama,

Prof. Dr. Reiza D. Dienaputra, Drs, M.Hum.
NIP 19640410 199001 1 002

Pembimbing Pendamping,

Dr. Nyai Kartika, M.Hum.
NIP 19760201 200501 2 003

Disahkan,
Dekan Fakultas Ilmu Budaya
Universitas Padjadjaran

Prof. Aquarini Priyatna, M.A., M.Hum., Ph.D
NIP 19680601 199403 2 003

Diketahui,
Ketua Program Studi
Ilmu Sejarah

Dr. Miftahul Falah, S.S., M.Hum.
NIP 19720804 200501 1 001